

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro klasickou archeologii

Historické vědy – klasická archeologie

Ivana H a v l í k o v á

**Významové roviny antického mýtu. Antická
mytologická tematika v českém umění
třicátých let 20. století.**

**Meanings of myth. Themes of classical
mythology in Czech fine arts of the 1930s.**

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

2014

Poděkování náleží zejména prof. PhDr. Lubomíru Konečnému z Ústavu dějin umění AV ČR, který se ochotně ujal vedení této práce a byl mi po celou dobu oporou. Děkuji mu za cenné rady, podporu a zejména za jeho trpělivost. Děkuji také prof. Janu Bouzkovi, DrSc., a doc. Ivě Ondřejové, CSc., z Ústavu pro klasickou archeologii FF UK v Praze. Dokončení disertační práce by nebylo myslitelné bez studia v knihovně Warburg Institute v Londýně. Za umožnění studijních pobytů v této knihovně děkuji Grantové agentuře Univerzity Karlovy a vedení knihovny Warburg Institute. Poděkování za podporu a trpělivost patří také mé rodině a přátelům.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. března 2014

Ivana Havlíková

Disertační práce vznikla jako výstup z grantu Grantové agentury Univerzity Karlovy, projekt číslo 3125/2008.

Abstrakt

Antická mytologická tematika po staletích, kdy byla jedním z hlavních inspiračních zdrojů evropského výtvarného umění, nepřestala inspirovat ani umělce 20. století. Zvýšený zájem o antický mýtus je možno pozorovat od dvacátých let minulého století, kdy se antická tematika stává zdrojem inspirace i umělcům tvořícím pod vlivem avantgardních uměleckých směrů.

Umění dvacátého století přistupuje k antickému mýtu ze zcela nových pozic dosažené umělecké svobody. Uvolnění ikonografických konvencí a akademických pravidel, důraz na psychologii a individualitu jedince přináší specifické podoby recepcí a reinterpretací antického mýtu. Antická mytologie v řadě případů doznává alegorických významů v návaznosti na soudobé politické a společenské události, často otevřeně kritického vyznění, ale je i nástrojem čistě osobního vyrovnání se s realitou. Třicátá a raná čtyřicátá léta s jejich atmosférou ovlivněnou válečnými konflikty potom znamenají dobu jisté kulminace antické mytologické tematiky, kterou je možno pozorovat jak v umění evropském, tak i české provenienci. Antika se zde stává symbolem návratu ke kořenům evropské kultury a civilizace, symbolem společného humanistického dědictví evropských národů.

Shromážděný soubor téměř 180 děl moderního českého výtvarného umění, inspirovaných antickou mytologií, svým zacílením na první polovinu dvacátého století podává přehled frekventovaných námětů, které inspirovaly české moderní umělce. Řadě z nich se antika a antická mytologie stává doslova určující programovou náplní určitého období života a tvorby. V textové části disertační práce jsou díla podána v kontextu českého i evropského umění, a jsou tak naznačeny základní linie užití antického mýtu jako tradičního tematického inspiračního zdroje, který zůstává aktuální i ve dvacátém století. Tehdy klasické ikonografické náměty opouštějí klasicistní a akademické formy a vstupují do

oblasti moderních uměleckých směrů včetně kubismu, surrealismu či dokonce abstrakce.

Klíčová slova: antické tradice, recepce, antická mytologie, mýtus, 20. století, výtvarné umění, meziválečné Československo, Prométheus, Héraklés, Oidipus

Abstract

Classical mythology has been one of the main sources of inspiration for European artists for centuries. It also remained current during the 20th century. From the 1920s, one can see increasing interest in classical myths; it becomes a source of inspiration even for artists of avant-garde art movements.

The 20th century artist approach themes from classical mythology from a position of newly acquired artistic freedom. Release of iconographic conventions and academic rules, emphasis on psychology and individuality of a modern man brings specific forms of reception and reinterpretation of classical myths. In many cases, classical mythology carries allegorical meanings in a relation to contemporary political and social events, often in a very critical tone. But it also represents a tool for one's personal coping with reality. The thirties and early forties of the 20th century with dark atmosphere affected by war conflicts represent the culmination period of classical myths in visual arts. The tendency can be observed both in the art of European and Czech origin. Antiquity and classical mythology become the symbols of a return to the roots of European culture and civilization, symbols of the common European humanistic heritage.

The collection of nearly 180 works of modern Czech art inspired by classical mythology is attached. It focuses on the first half of the 20th century and provides an overview of reception and interpretation of classical mythology among modern Czech visual artists. Classical mythology becomes literally defining programme of their lives and artistic production of some of them.

This study presents works of art in the context of both Czech and European art, and thus indicates the base lines of uses of classical myths as a traditional source of thematic inspiration during the first half of the 20th century. Classical iconography leaves classicist and academic forms and enters into the field of

modern artistic movements including for example Cubism, Surrealism and even Abstraction.

Keywords: classical traditions, reception, classical mythology, myth, 20th century art, interwar Czechoslovakia, Prometheus, Heracles, Oedipus

1. Úvod.....	10
2. Recepce antické kultury v evropském umění v odraze odborného bádání.....	18
3. Antická mytologie v dějinách evropského výtvarného umění.....	22
3. 1. Od antiky po 19. století (stručný přehled).....	24
3.2. Antická mytologie a 1. polovina 20. století.....	32
4. České umění první poloviny 20. století a antická inspirace.....	40
4.1. Jiskra božího ohně: Prométheus jako nositel pokroku.....	44
4.2. Íkarové nového věku	65
4.3. Fascinace Hérakleem	86
4.4. Théseovy boje a návraty	100
4.5. Mocná síla umění.....	111
4.6. Archeologie osobnosti.....	123
4.7. Odysseia moderního světa	137
4.8. S hlavou Medúsy.....	147
4.9. Únosy meziválečné Európy.....	154
4.10. V sevření hadů	165
4.11. Dávné místo pozemských radostí aneb bukolická tematika	171
5. Závěr.....	177
Bibliografie.....	184
Seznam a zdroje vyobrazení.....	200

1. Úvod

Zánik antického světa, jehož formální datum bylo historiky stanoveno na rok 476 našeho letopočtu, byl doprovázen nástupem zcela nové epochy. Konec pohanského starověku nastal dokonce ještě dříve. Počátek jeho konce znamenal Edikt milánský přijatý císařem Diokleciánem v roce 313 n. l.,¹ faktický konec pak zákaz uctívání pohanských bohů.² Zánik říše římské však v žádném případě neznamenal zánik antické kultury budované po celá staletí. Její prvky zcela přirozeně doprovázely kulturu Evropy v dalších obdobích jejího vývoje a staly se nedílnou součástí společného kulturního povědomí a identity Evropy a Evropanů. Antická minulost a hodnoty, jež byly v antice vytvořeny, ovlivnily evropskou kulturu téměř ve všech oblastech společenského a kulturního života. Antika je dodnes přítomná ve filosofii, lingvistice, politice, způsobu organizace občanského života, myšlení, vědě a samozřejmě i uměleckém projevu ve všech jeho oblastech.

Výtvarný projev byl a nadále je antickou minulostí ovlivňován jak v rovině formální, tak v rovině ikonografické. Soubor příběhů antické mytologie patří v dějinách umění mezi nejvýznamnější inspirační zdroje malířského a sochařského tvoření.³ Mytologické příběhy, bohové a hrdinové nevymizeli ani po pádu antického světa z povědomí lidí; své místo nacházeli ve výtvarném projevu i v období středověku. Avšak až od renesance je antická mytologická inspirace nepřehlédnutelnou tematickou linií, která je s proměňující se intenzitou, závislou na dobovém historickém a kulturním kontextu, přítomná ve všech následujících obdobích. Po renesanci, baroku a klasicismu se stala antická mytologie inspirací

¹ Šlo o ujednání mezi císaři Konstantinem I. a Liciniem, navazující na Galeriovu toleranční edikt z roku 311 n. l. Toto ujednání stanovovalo právo svobodné volby vyznání všem poddaným říše.

² Za vlády císaře Theodosia se křesťanství stalo jediným tolerovaným náboženstvím. Na počátku devadesátých let 4. století postupně došlo k zákazu pohanských kultovních praktik a uzavírání pohanských chrámů.

³ Termín *antická mytologie*, užívaný v rámci této práce, je pojmenováním pro mýty starověkého Řecka a Říma. V anglickojazyčné literatuře je v této souvislosti užíván termín *classical mythology*, tedy mytologie klasická.

i pro tvorbu řady umělců v 19. století (kdy ji doplnila také mytologie severská či mytologie národů), ve století dvacátém a aktuální zůstává i dnes, na počátku století jedenadvacátého. Vedle křesťanství je to tak právě antická mytologie, která patří k nejvýznamnějším námětovým okruhům inspirujícím výtvarné umění.

Tato tematika byla vedle zachovalých památek antického umění zprostředkována zejména klasickými literárními díly, jež přežila zánik antického světa. Jedním z nejvýznamnějších literárních zdrojů, inspirujících středověké a renesanční tvůrce, pak byly Ovidiovy *Metamorfózy*,⁴ které se staly doslova „biblí“ pro umělce.⁵ Ovidiovy *Metamorfózy* samy prošly celou řadou transformací v překladech, komentovaných a ilustrovaných vydáních, ve kterých doznaly celé řady reinterpretací, ať již moralistních či alegorických ve smyslu křesťanské symboliky.⁶

Antické mýty nepřežily do dnešních dob v původní nezměněné podobě. Mytologická tematika byla v průběhu dějin v jednotlivých obdobích významově transformována, reinterpretována, přehodnocována a využívána pro dobové potřeby společnosti. Antický mýtus jako nedílná součást dědictví antické kultury se tak v průběhu staletí proměňoval, a stal se zdrojem nejrůznějších alegorických a symbolických vyjádření. Současné vnímání a porozumění mýtu je tak velkou

⁴ Ovidiovy *Metamorfózy* jsou nejznámějším dílem římského básníka, který v nich v 15 knihách zpracoval více než 250 bájí, jejichž společným jmenovatelem je přeměna. „*O tvarech změněných do nových těl mě zpívati pudí / nadšený duch. Ó boží – těch změn jste původci sami -, / přízní dařte mé dílo a od samých počátků světa / provod'te do mých až dob to souvislé předivo písň!*“ Zatímco řada antických autorů byla znovuobjevena až v renesanci, Ovidiovy *Metamorfózy* byly čteny i ve středověku. Veškeré citace z Ovidiových *Metamorfóz* v rámci této práce jsou dle překladu Ferdinanda Stiebitze, viz Ovidius, *Proměny* (přeložil Ferdinand Stiebitz), Praha 1942.

⁵ Do názvu pařížského vydání *Metamorfóz* v roce 1523 bylo vepsáno *bible de poètes*. Viz Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením: Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009. Autorka se zaměřuje na recepci *Metamorfóz* v barokním umění Čech a Moravy, poskytuje však také základní vhled do problematiky recepce Ovidiova díla ve středověkém a renesančním evropském umění. Miltová také upozorňuje na široký výklad pojmu *ovidiovský* v raném novověku, kdy tento pojem byl v podstatě synonymem pro *mytologický*. Viz ibidem, s. 14.

⁶ V tomto směru zejména viz francouzský překlad Ovidia *Ovide Moralisé* neznámého autora z počátku 14. století. *Ovide Moralisé* je opatřen komentářem, díky kterému mýty získaly alegorická vyznění. Dalším příkladem je latinský psaný *Ovidius Moralisatus*, který byl dokončen před polovinou 14. století a jehož autorem byl benediktinský mnich Pierre Bersuire. *Ovidius Moralisatus* přináší i interpretace fyzikální či historické.

měrou ovlivněno i recepcí epoch předchozích. Nových interpretací doznal mýtus i ve století dvacátém, kdy stejně jako v obdobích předcházejících získala mytologická znázornění nové významové roviny. Výrazným způsobem ovlivnila vnímání antického mýtu a jeho recepci ve výtvarném umění zejména psychologie a psychoanalýza, mladé vědecké obory rozvíjející se od druhé poloviny devatenáctého století.

Pro umělce dvacátého století již antické formy nepředstavují závazný umělecký kánon. Počátek století výraznou měrou proměnil společenskou roli umění a estetické ideály. Přesto zůstává antika inspirací, a to především svým „svobodným duchem a tím, jak spojila konkrétnost smyslů s rozumovou abstrakcí a stala se nadčasovou hodnotou, zrcadlem v němž každá doba vidí věčné pravdy umění, ovšem v subjektivním odrazu.“⁷

Antická mytologie se stává prostředkem vyjádření postoje k životu v moderní společnosti, který je stejně jako život starověkých Řeků plný osudového rozhodování, přírodních a mezilidských konfliktů, otázek, které jsou v antické mytologii reflektovány. Moderní umělec však nepřejímá slepě již vytvořené ikonografické vzory a předlohy. S příběhem, jeho prvky a ikonografickými motivy zachází téměř volně, obohacuje je o osobní kontext, využívá je v metaforické rovině.

Předkládaná disertační práce se zaměřuje na problematiku tzv. antických tradic ve výtvarném umění.⁸ V českém prostředí má tato disciplína tradici od

⁷ Oldřich Pelikán (ed.), *Antika a její tradice* (kat. výst), Dům umění města Brna 1966.

⁸ Zatímco v české literatuře převažuje označení této disciplíny jako *antické tradice*, v odborné literatuře zahraniční v posledních desetiletích převažuje příklon k termínu *recepce*. Vedle proměny terminologie se proměňují i základní východiska oboru a publikovaných studií. Termín *tradice* zdůrazňuje dědictví a napovídá spíše pasivní, jednostranný vztah původní kultury a přejímajícího subjektu. Naopak termín *recepce* pracuje s aktivnějším přístupem umělce, čtenáře či diváka, a zdůrazňuje tak obousměrný vztah, dialog přítomnosti s minulostí. Vzhledem k tomu, že právě moderní umění přináší často zcela nové čtení antických mýtů a nové nahlížení na uměleckou produkci minulých epoch, přikláním se nadále v této práci k termínu *recepce*. K otázce terminologické (*tradice* vs *recepce*) viz Lorna Hardwick, *Reception studies*,

přibližně 60. let minulého století a je pěstována v rámci oboru Klasická archeologie. Nevyhýbají se jí však ani Dějiny umění. Zatímco starší historické epochy jsou v oblasti recepcce antického umění v českém výtvarném umění poněkud více zhodnoceny, vztahu antiky a výtvarného umění moderního dosud nebyla věnována adekvátní pozornost.

Disertační práce se zaměřuje zejména na období 2. čtvrtiny 20. století a věnuje se vybraným námětům z antické mytologie jako inspiračnímu zdroji pro tvorbu českých výtvarných umělců, a to těm námětům, které se v českém moderním umění vyskytují nejčastěji, a umožňují tak komparaci různých přístupů k reflexi antického mýtu z pohledu moderního umělce.

Antická mytologická tematika jako inspirační zdroj umělců působících v českých zemích byla přítomná izolovaně již ve středověku, ve větší míře se však prosadila až s obdobím renesance a zejména manýrismu, který v českých zemích vyvrcholil v první čtvrtině 17. století. Od té doby se stala antická mytologie nedílnou součástí zásobárny témat a inspirace a je přítomná ve všech následujících obdobích. Dvacáté století pak zejména v jeho druhé čtvrtině přináší velmi zajímavé oživení antické mytologické tematiky, kdy tato začíná zhusta pronikat i do tvorby umělců hlásících se k české avantgardě.

Období vymezené v názvu této práce samozřejmě nelze posuzovat bez souvislostí. Zájem práce tedy bude směřovat i do let dvacátých a čtyřicátých, v širší souvislosti však shrne roli antické mytologické tematiky v českém moderním umění první poloviny 20. století, a nastíní vztah českých moderních umělců k antické mytologii obecně.

Od 30. let 20. století se v českém moderním umění setkáváme ve větší míře s mytologickou tematikou, přičemž převažují mýty dramatického či tragického vyznění. Tuto tematickou proměnu, pozorovatelnou i v západoevropském umění, je možno interpretovat jako důsledek tíživé dobové atmosféry mezi dvěma světovými válkami.

Již první světová válka silně otřásla vírou v optimistickou budoucnost lidstva, pokrok, humanismus. Následná hospodářská krize, nárůst nacionalistických a fašistických tendencí, válečné konflikty třicátých let, doprovázené zločiny proti civilnímu obyvatelstvu, a hrozba nacismu vycházející z hitlerovského Německa významným způsobem poznamenaly dobovou společenskou atmosféru a dotkly se také uměleckého tvoření.

Ne všechna mytologická díla je možno posuzovat z hlediska historického determinismu, nicméně antická mytologie v obecné rovině jistě představuje návrat k tradičním hodnotám, humanitě, heroickým počátkům Evropy. Nabízí poučení z minulosti, ale zejména nadčasové humanistické poselství jako „*instance tradice, kulturní kontinuity*.“⁹ Antická mytologie tak i ve dvacátém století zůstává širokou zásobárnou tematické inspirace, poskytující možnosti k vyjádření či reflektování zcela soudobého obsahu.

Disertační práce věnuje pozornost zejména autorům, kteří mytologickou tematiku zahrnuli do svého díla širěji, k vybraným námětům se vraceli či je dokonce zpracovávali cyklicky, jako byli například Antonín Procházka, Josef Šíma, Emil Filla či Alois Wachsmann, a jejich interpretacím mytologických příběhů antických hrdinů, ale i dalším českým umělcům, v jejichž tvorbě se tato tematika vyskytuje spíše izolovaně.¹⁰

⁹ Jan Bouzek – Zdeněk Kratochvíl, *Od mýtu k logu*, Praha 1994, s. 61.

¹⁰ Základním zdrojem informací k jednotlivým umělcům jsou monografie a katalogy individuálních či kolektivních výstav, časopisecké články a vlastní teoretické spisy tvůrců. – Z důvodu rozsahu práce je dílo

Již bylo naznačeno, že vymezené období, jemuž se disertační práce věnuje, je dobou zvýšené frekvence výskytu antické mytologické tematiky ve výtvarném umění nejen v českých zemích, ale v celé západní Evropě. České umění tak bude představeno i ve vztahu k dobové umělecké produkci západoevropské.

Cílem disertační práce je zmapovat hlavní linie výskytu antické mytologické tematiky v tvorbě českých umělců ve vymezeném období a pokusit se je interpretovat v kontextu dobového společenského a politického dění, s přihlédnutím k osobnímu kontextu umělce. Ambicí autorky tak je odkrýt myšlenkové pozadí vzniku konkrétních děl s antickou mytologickou tematikou, i za pomoci teoretických spisů či autentických vyjádření jednotlivých autorů, pamětníků, a definovat tak základní linie užití a dobové reinterpretace antického mýtu. Zájem bude směřovat zejména do oblasti malířství, které představuje hlavní fórum prezentace mytologické tematiky v českém umění první poloviny 20. století.

Po stručném a pouze přehledovém uvedení do problematiky antického mýtu jako inspiračního zdroje umění v různých historických epochách,¹¹ bude pozornost obrácena ke stručnému představení kontextu západoevropského umění 1. poloviny 20. století. V této části práce bude představen obecný rámec užití antického mýtu v tvorbě evropských umělců, kteří byli antickým mýtem v první polovině 20. století nejvíce inspirováni a jejichž dílo svým významem a věhlasem přesáhlo hranice země svého původu.

V následující části, věnované již českému výtvarnému umění první poloviny 20. století s hlavním důrazem kladeným na třicátá léta, bude

příslušných umělců blíže představeno pouze v kontextu výskytu mytologické tematiky v jejich tvorbě či v kontextu úzce souvisejících prací.

¹¹ Rozsah těchto kapitol neumožnil věnovat větší pozornost detailnímu rozboru mýtu jako společenskému fenoménu a jeho reflexi v jednotlivých uměleckohistorických epochách. Cílem kapitol také není podat rozbor jednotlivých mýtů či detailní přehled klasických literárních zdrojů mytologických příběhů.

problematika podána v ucelených celcích, v jejichž rámci budou představeny odlišné přístupy českých umělců ke zpracování antických mýtů. Na těchto ukázkách budou nastíněny základní okruhy mytologických témat, formy užití a reinterpretace mýtu a inspirační zdroje. Disertační práce představí nejen nejvýznamnější představitele české mytologické malby první poloviny 20. století, ale vedle oblasti tradičního tak zvaného vysokého umění, kterému je věnována hlavní pozornost, se zaměří okrajově také na oblast populární kultury, na kreslený humor, karikaturu a satiru.

Z důvodu umožnění komparace přístupů bude kapitola věnovaná českému umění v převážné své části členěna podle jednotlivých námětů, nikoli podle autorů, výtvarných stylů či uměleckých skupin, tak aby byla příslušná díla a jejich interpretace podávána v kontextu děl s totožnou či obdobnou tematikou. Tento přístup umožní snáze komparovat motivy, jež vedly umělce k užití příslušného námětu, a lépe tak prozkoumat, jak jsou tyto náměty využívány v závislosti na dobovém a společenském kontextu vzniku uměleckého díla či osobním kontextu autora. Na úvod každé kapitoly bude podáno stručné shrnutí mytologického příběhu a výčet nejdůležitějších klasických literárních zdrojů příslušného mýtu, budou pojednány základní typy zobrazení objevující se v umění, a uvedena významná výtvarná díla tyto typy ilustrující. Vzhledem k tomu, že zdrojem mytologické inspirace byla v první polovině dvacátého století taktéž díla literární, budou v rámci disertační práce zmíněny i příklady dobové literatury, které ovlivnily umělecké tvoření inspirované mytologickou tematikou.

Nedílnou součástí disertační práce a v podstatě jejím jádrem je obrazová příloha prezentující díla českých umělců inspirovaných antickou mytologickou tematikou.¹² Ačkoli je tato příloha velmi obsáhlá (čítající téměř 180 uměleckých

¹² Obrazová příloha je vůbec prvním souborem tohoto typu a rozsahu shromážděným k problematice

děl), není vyčerpávající a ani to není jejím cílem. Zaměřuje se zejména na malířská díla dvacátých až čtyřicátých let minulého století, přináší však v souladu s východisky, nastíněnými výše, také související díla z oblasti grafického umění, sochařství či populárního umění, přičemž časový horizont rozšiřuje do období 1900–1950.¹³ Řazení obrazové přílohy tematicky sleduje část textovou s cílem umožnit komparaci přístupů a podání námětů.

Vzhledem k variantnosti jmen hrdinů antické mytologie, užívaných v české literatuře, uvádím jména postav v souladu s transkripce uvedenými v *Encyklopedii antiky*.¹⁴ V případě, že je jméno mytologické postavy uvedeno v názvu díla, ponechávám jej ve variantě transkripce zvolené jeho autorem, případně užívané v souvislosti s dílem v odborné uměnovědné literatuře. Je-li jméno mytologické postavy vyznačeno kurzívou, jde vždy o název uměleckého díla. Kurzívou jsou v této disertační práci vyznačeny názvy všech uměleckých děl.

antické mytologické inspirace v českém umění první poloviny 20. století. Vybraná díla z obrazové přílohy této disertační práce byla publikována v online přístupné databázi projektu *Antická inspirace ve výtvarném umění*, řešeného Kabinetem pro klasická studia Filosofického ústavu AV ČR, v.v.i. Tento projekt si klade za cíl zmapovat a zanalyzovat antické dědictví v české výtvarné kultuře. Viz <http://pamatky.olympus.cz/>.

¹³ Zdrojem informací mi při přípravě obrazové přílohy byly také digitalizované sbírky českých muzeí a galerií, a to jak projekty jednotlivých galerií, např. projekt *Sbírky online Českého muzea výtvarných umění* či projekt *Sbírky online Galerie hlavního města Prahy*, tak zejména *Registr sbírek výtvarného umění* – souborný katalog sbírek členů Rady galerií České republiky. Jde o společný projekt Metodického centra pro informační technologie v muzejnictví při Moravském zemském muzeu a Rady galerií ČR. Viz Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví, *Registr sbírek výtvarného umění* [online]. Dostupné z <http://www.citem.cz/promus11/>.

¹⁴ Ladislav Svoboda et al., *Encyklopedie antiky*, Praha 1973. – Je-li však v českém jazyce běžně užívána jiná forma jména, nežli je uvedena v *Encyklopedii antiky*, volím formu v českém jazyce obecně zaužívanou.

2. Recepce antické kultury v evropském umění v odraze odborného bádání

S odbornými pracemi, zabývajícími se vlivem antiky na evropskou kulturu, se setkáváme ve větší míře od 20. let minulého století, přičemž tyto práce se zaměřují na nejružnější aspekty kulturněhistorické. Klíčové studie byly publikovány kolem poloviny minulého století. Práce autorů, jako jsou Gilbert Highet a R. R. Bolgar, vytyčily do budoucna základní směřování tzv. antických tradic (classical tradition).¹⁵ Další Bolgarovy studie, věnující se vlivu antiky na evropskou kulturu, následovaly v sedmdesátých letech.¹⁶ Posledních třicet let minulého století pak přináší celou řadu obdobně zaměřených studií.¹⁷

Zájem byl věnován také antické mytologii jako inspiračnímu zdroji umělců, zejména od renesance až do dnešních dnů. Jednou z prvních prací na toto téma je dodnes klíčová studie *The Survival of the Pagan Gods*, jejíž zájem byl zakončen obdobím renesance.¹⁸ Další studie, publikované v druhé polovině dvacátého století, poskytují časově často širší záběr.¹⁹ Zejména v posledních desetiletích 20. století a na přelomu století můžeme zaznamenat vzrůstající množství odborné literatury věnované otázce antického mýtu jako inspiračního zdroje pro tvorbu moderních evropských umělců. Jsou k dispozici zejména studie věnované

¹⁵ R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*, Oxford 1954. Autor se ve své studii zabývá dědictvím antické kultury až do 16. století; Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1949.

¹⁶ R. R. Bolgar (ed.), *Classical Influences on European culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1971; Idem (ed.), *Classical Influences on European culture A.D. 1500-1700*, Cambridge 1976; Idem (ed.), *Classical Influences on Western thought A.D. 1650-1870*, Cambridge 1979.

¹⁷ Literatura k recepci antiky v umění, hudbě a literatuře je početná. Např. Craig W. Kallendorf (cit. v pozn. 8); Lorna Hardwick – Christopher Stray, *A Companion to Classical Reception*, Malden 2008; Anthony Grafton – Glenn W. Most – Salvatore Settis, *The Classical Tradition*, Cambridge 2010; Michael Greenhalgh, *The Classical Tradition in Art: From the fall of the Roman Empire to the Time of Ingres*, New York 1978; Benjamin Rowland, *The classical tradition in Western art*, Cambridge 1963.

¹⁸ Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953. Poprvé publikováno již v roce 1940.

¹⁹ Viz např. Philip Mayerson, *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*, Waltham MA 1971; Reinhold Meyer, *Past and Present: The Continuity of Classical Mythology*, Toronto 1972; Walter R. Agard, *Classical Myths in Sculpture*, Madison 1951; Judith E. Bernstein, *Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An Overview of a Humanistic Approach*, *Artibus et Historiae* 27, XIV, 1993, s. 153-83. – Z recentních titulů např. Luba Freedman, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2011; Karl Kilinski II, *Greek myth in western Art: The Presence of the Past*, Cambridge 2013.

specifickým mýtům, které byly v tvorbě umělců minulého století často tematizovány napříč uměleckými žánry.²⁰ Zhodnocována jsou také díla jednotlivých autorů, kteří byli antickou mytologickou tematikou podstatným způsobem ovlivněni v některé ze svých tvůrčích etap, stejně jako uměleckých skupin, v jejichž cílech a teoriích je patrné zaujetí antickým mýtem.²¹ Aktuálnost a atraktivitu tématu jak pro odbornou, tak i širokou veřejnost, dokládá také řada realizovaných výstavních projektů na toto téma.²²

Klíčovým materiálem představujícím mytologickou tematiku ve starověkém výtvarném umění je *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, encyklopedický katalog zobrazení mytologických námětů v antickém výtvarném umění.²³ Bohatství recepce mytologických námětů v novodobém umění pak přibližuje *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, který poskytuje přehledně zpracované informace o recepci mytologické tematiky ve všech oblastech umění od renesance až po devadesátá léta dvacátého století.²⁴

²⁰ Např. Marjorie Garber - Nancy J. Vickers (eds.), *The Medusa Reader*, New York 2003; Judith E. Bernstein, *Under the spell of Orpheus: The persistence of a myth in 20th century art*, Carbondale 1991; Karl Kilinski, *The Flight of Icarus Through Western Art* (Studies in Art History), Lewiston - Lampeter 2002; Theodore Ziolkowski, *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford 2008.

²¹ K mytologické tvorbě Pabla Picassa viz Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge 2000; Martin Ries, Picasso and the Myth of the Minotaur, *Art Journal* 32, 1972. - Mytologii v surrealistickém malířství se věnuje Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Ann Arbor 1980; Dawn Ades – Fiona Bradley, *Salvador Dalí: A Mythology*, London 1998.

²² Naposledy vyvolala velký zájem výstava *The modern myth: Drawing mythologies in modern time* uskutečněná v Museum of Modern Art v New Yorku. Výstava se konala od 10. 3. do 30. 8. 2010. Ke konceptu výstavy viz Museum of Modern Art, *The Modern Myth: Drawing Mythologies in Modern Times*, *Moma.org* [online], [citováno 2013-10-01]. Dostupné z

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1043>. – Společným jmenovatelem níže uvedených výstavních projektů je jejich zaměření na inspiraci antickou mytologií. Výstavy se od sebe lišily geografickým a časovým zacílením v rámci 20. století, jak dokládají výstavní katalogy. Viz např. Alfred Hentzen, Der antike Mythos in der neuen Kunst (kat. výst.), *Das Kunstwerk* III/Heft 5, 1950; Barbara C. Matilsky, *Classical Myth and Imagery in Contemporary Art* (kat. výst.), Queens Museum, New York 1988; Karl Kilinski, *Classical Myth in Western Art: Ancient through Modern* (kat. výst.), Dallas 1985; K. Schefold, *Myth and Legend in Early Greek Art; The Golden Thread? Classical Mythology in Contemporary Art* (kat. výst.), Harris Museum and Art Gallery, Preston 1986; Helmut Friedel (ed), *Der Traum des Orpheus: Mythologie in der italienischen Gegenwartskunst 1967 bis 1984* (kat. výst.), Städt. Galerie im Lenbachhaus, Munich 1984.

²³ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, München, Düsseldorf 1981-1999.

²⁴ Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York – Oxford 1993. Datace jednotlivých příkladů recepce mýtů, uváděných v úvodu jednotlivých kapitol, jsou

S prvními ucelenějšími studiemi a uchopením problematiky vztahu antické a moderní české kultury se setkáváme po polovině minulého století. Že šlo o tematiku aktuální i v tehdejší Československu, dokládá první výstava realizovaná na toto téma již v roce 1966 v Brně pod názvem *Antika a její tradice*.²⁵ Následovala shrnující základní práce věnovaná vlivu antiky na české umění realizovaná kolektivem autorů v roce 1978 pod názvem *Antika a česká kultura*.²⁶ Dalším významným výstavním počinem na tomto poli pak byla v roce 1982 výstava *Antické tradice v českém umění*, která v Národní galerii v Praze české veřejnosti představila základní směry ovlivnění českého výtvarného umění deseti století antickou kulturou.²⁷ I zaměření uvedených publikací ukazuje, že poněkud více zhodnocené jsou v této souvislosti kulturně-historické epochy starší, zatímco právě podoby recepce antiky v umění 20. století na své zhodnocení teprve čekají.

Dosud jedinou obsáhlejší studií, zaměřující se na antickou mytologii jako významný inspirační zdroj českých moderních výtvarných umělců, je publikace *Návrat Théseův* od Lenky Bydžovské a Karla Srpa, navazující na úspěšnou stejnojmennou výstavu, konanou na přelomu let 2006 a 2007 v Galerii hlavního města Prahy. Ačkoli je hlavní pozornost autorů věnována zejména obrazu *Návrat Théseův* Josefa Šímy, představuje práce širší kontext užití antické mytologie v tvorbě umělců české avantgardy.²⁸

O encyklopedický pohled na recepci mytologických námětů v českém umění v kontextu umění středoevropského se snaží online přístupná databáze

citovány podle této encyklopedické práce, stejně tak výčet hlavních klasických literárních zdrojů mýtů.

²⁵ Výstava konána při příležitosti mezinárodního kongresu *Antika a dnešek*. Viz Oldřich Pelikán (cit. v pozn. 7). – Zájem o antické tradice v dalších oborech lidské činnosti dokládá např. Eva Stehlíková, *Antika a česká poezie po roce 1945*, Praha 1970; Karel Svoboda, *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové*, Praha 1957.

²⁶ Ladislav Varcel a kol., *Antika a česká kultura*, Praha 1978.

²⁷ Jiří Kotalík a kol., *Antické tradice v českém umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1982. Výstava byla realizována u příležitosti 16. mezinárodní konference EIRENÉ, konané v Praze ve dnech 31. srpna až 4. září 1982.

²⁸ Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Návrat Théseův* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2006.

olympos.cz. V jedné své části shromažďuje doklady a vytváří databázi českého divadla s antickými náměty, v druhé pak antickou inspiraci ve výtvarném umění, včetně umění století dvacátého.²⁹

²⁹ Realizováno v rámci projektu *Antická inspirace ve výtvarném umění* Kabinetem pro klasická studia Filosofického ústavu AV ČR. Více též v pozn. 12.

3. Antická mytologie v dějinách evropského výtvarného umění

Antickou mytologií nazýváme soubor řeckých a římských mýtů a legend, v nichž vystupují bohové a héroové.³⁰ Mýtem pak příběh většinou neznámého původu, který se vztahuje k dávným událostem, vysvětlující přírodní úkazy, vznik a etymologii místních jmen, institucí a zvyklostí. Existuje celá řada definic a interpretací mýtu. Podle Zdeňka Kratochvíla „*mythos*“ je posvátné vyprávění, které sděluje rámec, v němž se děje naše zkušenost i její myšlenkové a slovní uchopování. Mýtus je spjatý s určitou kulturou; vyjadřuje a sděluje její předpoklady, totiž vše to, co je pro ni základem jejích dalších možností.“³¹ Carl Gustav Jung považuje mýtus za řeč kolektivního nevědomí lidstva. Karl Kerényi nahlíží mytologii jako „*zvláštní, tvůrčí, a tedy také umělecký projev ducha, osobitě spolupřetvářející zažitou zkušenost.*“³²

Soustavu antické mytologie tvoří příběhy o bozích a lidech. Tyto příběhy jsou nositeli informací reflektujících množství dávných lidských zkušeností ve vztahu k přírodě, historii, mezilidským vztahům, k životu. Mýtus se většinou odehrává v rovině mimočasové. Mýty tak proto nejsou spojeny pouze s dávnou antickou minulostí, ale obsahují obecně platné archetypy životních situací, které jsou aktuální i pro moderního člověka. Podle Kerényiho je mytologie „*něco pevného, a přece pohyblivého, podstatného, nikoli statického, poněvadž je to schopno proměny...*“³³

Zdrojem poznání antické mytologie nám je zejména antická literatura a hmotné doklady antického výtvarného umění – vázové malířství, sochařská

³⁰ Římané přejali z velké části mytologii řeckou. Často je jim v této souvislosti připisována pouze pasivní role napodobitelů. Viz např. Ludvík Svoboda (cit. v pozn. 14), s. 403. Morford a Lenardon naproti tomu upozorňují, že římské náboženství vzešlo z jiných kořenů a základů a zdůrazňují specifika římské mytologie včetně originálních přínosů v podobě legend vztahujících se k založení a rané historii Říma. Viz Mark P. O. Morford – Robert J. Lenardon, *Classical Mythology*, New York and London 1985, s. 465-467. K římské mytologii viz ibidem, s. 465-498.

³¹ Jan Bouzek – Zdeněk Kratochvíl (cit. v pozn. 9), s. 61.

³² Karl Kerényi, *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*, Praha 1996, s. 13.

³³ Karl Kerényi – Carl Gustav Jung, *Věda o mytologii*, Brno 1997, s. 9.

výzdoba chrámů, freskové umění, umělecké řemeslo. Ale také literatura novověká, novodobá umělecká díla, v nichž byla antická mytologie transformována a aktualizována pro moderní dobu. Díky zmíněné flexibilitě mýtů byla témata antické mytologie opakovaně přetvářena a stala se v rukou umělců nástrojem vyjádření, která v sobě nesou nejrozumnější interpretační roviny.³⁴

Poselství antické mytologie, reflektované ve výtvarném umění, je poselstvím univerzálním, avšak není srozumitelné bez základní znalosti antické kultury a mytologie samotné. Antická mytologie zaznamenala již dva tisíce let recepce. Každé období přináší nové čtení a nahlížení na minulost a její umělecká vyjádření. Interpretace mytologického námětu i uměleckého díla se proměňuje, mýty procházejí neustálou obměnou, jsou dále rozvíjeny. Zdrojem poznání antické mytologie a jejích významů tak nejsou dnes jen klasická literární díla, ale také řada novodobých vizuálních zobrazení a reinterpretací, které poskytují umělcům zásobárnu inspirace pro jejich tvorbu. Nezbytnou podmínkou porozumění tomuto složitému symbolismu je také znalost historie, společenského, politického i náboženského kontextu.

³⁴ Právě i tato v podstatě významová flexibilita antického mýtu a schopnost adaptace na nové významy připravila předpoklady pro přežívání antického mýtu až do dnešních dnů.

3. 1. Od antiky po 19. století (stručný přehled)

Nejstaršími komplexními literárními díly, které nás prostřednictvím dramatických událostí trójské války a období po ní následujícím seznamují se souborem řeckých mýtů, jsou eposy *Ílias* a *Odyseia*, tradičně připisované Homérovi. Tato výpravná díla se na dlouhá staletí stala inspiračním pramenem pro pozdější autory i umělce a byla jimi dále rozvíjena. Příběh *Íliady* přibližuje finální období desetiletého obléhání maloasijské Tróje řeckými vojsky.³⁵ Události, jež se v eposu odehrávají, jsou výrazně ovlivňovány bohy, kteří do děje na trójské pláni zasahují. Autor děl, původně tradovaných pouze ústním podáním, předpokládá u čtenářů znalost řeckého pantheonu a mytologických hrdinů. Druhé, mladší dílo patrně stejného autora, sleduje osudy panovníka Ithaky, hrdiny Odyssea, a jeho návrat od Tróje plný překážek a útrap na rodný ostrov do náručí věrné manželky Pénélopy. Odysseus, člen řeckého tábora před Trójou, je hrdinou nového věku s kladnými i zápornými lidskými vlastnostmi. Svou vytrvalostí, důvtipem a lstivostí se mu povede zlomit hněv bohů a dočkat se cíle své nelehké cesty.

Stěžejním a důležitým pramenem informací o řecké mytologii jsou také Hésiodova díla *Původ bohů* (*Theogoniá*) a *Práce a dni* (*Erga kai hémerai*), v nichž autor podrobně popisuje jednotlivé etapy trvání světa, tzv. věky, a generace božského pantheonu. Jak Homér, tak Hésiodos zpracovávali témata, která byla tradována po staletí pěvci, existovala v povědomí lidí a vyvinula se postupně a dlouho před dobou Homéra i Hésioda. Mytologická soustava dále ožívala v dílech řeckých (a následně také římských) mytografů a autorů tragédií, jimž byla mytologie hlavním inspiračním pramenem.

Vedle literárních pramenů je bohatým zdrojem poznání řecké mytologie zejména starověké řecké umění, které ve své podobě reflektovalo náboženské

³⁵ Příčinou k vypuknutí trójské války byl únos Heleny, ženy spartského krále Meneláa, kterou získal Paris jako odměnu za to, že v tzv. Paridově soudu přikl k jablko sváru Afrodítě jakožto nejkrásnější bohyni.

představy starověkých Řeků, a z mytologie tak čerpalo po staletí svou hlavní inspiraci. Geometrické vázové malířství přináší první znázornění figur, jejich individualizace a ztotožnění jsou však zatím nejasné. Ke konci 8. století před naším letopočtem, v pozdním geometrickém období, se postupně začínají objevovat první mytologické figury identifikovatelné dle atributů nebo specifických situací.³⁶ V archaickém období se pak plně rozvine narativní potenciál antického mýtu podtrhující epičnost příběhů pro potřeby výtvarného umění. Objevují se mytologičtí hrdinové i bohové zasazení do epicky pojatých scén, kteří zůstanou vázovému malířství hlavním zdrojem inspirace až do konce 4. století před naším letopočtem, kdy malíři váz obrátí svou pozornost k nefigurálním motivům. Zejména na větších řeckých černofigurových a v závěru archaického období na červenofigurových vázách se rozehrávají scény s mnohofigurálními mytologickými kompozicemi.³⁷

Vázoví malíři volí často zobrazení dramatických momentů bojů a akce, nezřídka proti monstrům známým z bájí. Skvělým příkladem vázového malířství archaického období je tzv. *Váza François*,³⁸ a zejména tvorba velkých mistrů černé figury Lyda, Amasiova malíře a Exekia. Archaické období často znázorňuje příběh s využitím více momentů děje v jedné scéně, zatímco období klasické preferuje jediný moment mýtu. V klasickém období klesá počet figur ve scéně, jsou zdůrazňovány dramatické momenty. Objevuje se inspirace divadelním prostředím, častá v pozdním klasickém období v produkci jihoitalských vázových škol.

Mytologické náměty dostaly také významný prostor v sochařské výzdobě archaických chrámů, kde se mytologické postavy uplatnily ve výzdobě metop,

³⁶ Známa jsou například zobrazení vztahující se k trójskému cyklu - závod Nestora či příběhy Odysseovy.

³⁷ S prvními doklady červenofigurové keramiky se setkáváme kolem roku 530. Tento nový styl výzdoby se brzy stal dominantním a nahradil v masové oblibě tzv. černou figuru, která sice byla dále užívána, ovšem zůstala omezena zejména na některé skupiny váz – např. panathénajské amfory a bílé lékythy.

³⁸ Černofigurový volutový kratér objevený roku 1844 v etruské hrobce v Chiusi znázorňuje více než 200 mytologických postav popsanych jmény v šesti vlysech vinoucích se kolem těla nádoby, na uchách a nožce.

vlysů, tympanonů štítů a dalších architektonických prvků. Dochovány jsou fragmenty výzdoby archaických chrámů. Zde je možno zmínit *Chrám Artemidy* na Korfu s výzdobou z doby cca 580 před naším letopočtem či části sochařské výzdoby archaických chrámů z athénské Akropole, z klasického období pak *Chrám Diův* v Olympii a *Parthenón* na athénské Akropoli. Volné sochy bohů a mytologických hrdinů se objevují v klasickém období, často spolu se jmény velkých sochařů Feidia, Polykleita, Myróna a dalších. Určeny byly pro chrámy či chrámové okrsky. Zdrojem poznání je nám také drobné umění – terakotové reliéfy, gemy, ale také například numismatika.

Individualizované helénistické umění objevuje nové aspekty řeckých mýtů. Nové žánry zobrazují citová pohnutí bohů, hrdinů i obyčejných lidí, a scény z každodenního života. Helénistické umění se odklání k naturalismu, zobrazováno je utrpení, stáří, vedle stránek silných jsou znázorňovány i slabé stránky hrdinů a bohů, násilí či vášně. Vyrůstá množství erotických zobrazení. Výrazná proměna řeckého světa, k níž došlo spolu s výboji Alexandra Makedonského, se záhy projevuje v charakteru výtvarného umění, které je tak výrazně ovlivňováno politickou a sociální situací. Činy helénistických vládců jsou připodobňovány k činům božských hrdinů z mytologických příběhů, helénističtí vládci se ztotožňují se svými mytologickými předobrazy, a umění a mytologie tak začíná výrazněji sloužit politickým cílům. Řecký svět se otevírá východním vlivům – na oblibě nabývá astrologie. Hvězdy a planety jsou mytologizovány a získávají jména a také „moc“ antických bohů.³⁹

V helénismu vznikají monumentální sochařská díla, v nichž je mytologická tematika ohlasem nedávných historických událostí a oslavou velikosti

³⁹ V *Catasterismi* pseudo-Erathosthena je vysvětlen mýtický původ hvězd a souhvězdí. Aratova astronomická báseň *Phaenomena* byla jedním z nejoblíbenějších literárních děl helénismu. Viz Mark P. O. Morford – Robert J. Lenardon (cit. v pozn. 30), s. 503.

panovnických rodů a měst. *Telefův vlys* na *Pergamském oltáři* je první ukázkou kontinuálního narativního stylu, který příběh znázorňuje chronologicky připomínajíc ilustraci textu a který se v plné míře uplatní v umění římského císařství.

Římské umění prohlubuje využití mytologie pro propagandistické účely, jak je patrné zejména v sochařském umění doby císařství, zejména reliéfním, izolovaně také v umění portrétním. Římské umění se obrací ke smyslům. V literární tvorbě Catulla, Ovidia a Propertia se objevuje důraz na vášeň, smyslnost, což je záhy reflektováno i v umění, a to i otevřeně erotickém. Pompejské malířství zasazuje mytologické postavy do architektonického nebo idylického krajinného rámce.

Funerální reliéfní umění na římských sarkofázích využívá mytologické náměty v symbolických významech.⁴⁰ V době raného křesťanství jsou to právě reliéfní sarkofágy, kde dochází k jednomu z prvních reinterpretací antické mytologie v křesťanském kontextu. Náměty výtvarného umění se pod vlivem křesťanství počínají proměňovat již od třetího století, jak je patrné jak na sarkofázích, tak na malované výzdobě katakomb, přičemž křesťanská ikonografie této doby využívá některých mytologických zobrazení v symbolickém vyjádření. Vzhledem k dosud neexistující ikonografii nového náboženství dochází k využití starých kompozičních schémat.⁴¹

Konec čtvrtého století přináší faktický zákaz uctívání pohanských bohů. Výtvarná tradice mytologických zobrazení je redukována; zákaz pohanství však

⁴⁰ V době republiky a raného císařství nebylo kostrové pohřbívání příliš rozšířeným, tradice se udržela pouze u některých rodin. Ve druhém století našeho letopočtu však dochází k masovému rozšíření inhumace, které vede také k rozvoji umění reliéfních sarkofágů s figurální mytologickou výzdobou. Časté jsou dionýsovské motivy či triumfální scény symbolizující vítězství dobra nad zlem.

⁴¹ Viz např. Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods, A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993; Janet Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art, Papers of the British School at Rome* 42, 1974, s. 68-97.

neznamená úplný zánik mytologických postav. Mytologické scény dále přežívají v iluminovaných rukopisech (*Vergilius Vaticanus*). Ve východní části říše se tradice udržuje také v drobném umění.

Antické mýty jsou alegorizovány, christianizovány, historizovány. Mytologické postavy jsou dále interpretovány v alegorickém smyslu - jako symboly lidských ctností a neřestí. Mýty jsou reinterpretovány do symbolických významů, tak aby poskytly morální ponaučení. V tradici euhemerismu je zdůrazňováno, že bohové byli původně významnými historickými osobnostmi. Ti se tak stávají součástí historie. Tradice mytologických bohů a hrdinů se ve více či méně modifikované podobě dále udržuje také ve středověkých astrologických rukopisech.⁴²

V období křižáckých výprav se objevují poukazy na trójskou válku. Tradice mýtu se uchovala mimo jiné i díky tomu, že od Trójanů odvozovali svůj původ Římané, a přeneseně tak také některé evropské národy či významné panovnické rody.⁴³ Oblibu mýtu dokládá i *Historia destructionis Troiae* (1287) z pera Guida delle Colonne, dílo hojně čtené a překládané v pozdějších obdobích.⁴⁴

Klíčovou roli pro opětovné oživení mytologické malby, ke kterému mělo dojít v renesanci, sehrála literární tradice Ovidiových *Metamorfóz*. Překlady a edice Ovidiova díla, např. *Ovide Moralisé* či *Ovide Moralizatus*, opatřené komentářem a ilustracemi, jsou příkladem reinterpretace antické mytologické tematiky, když v nich mýty dozívají nových vysvětlení a významů, ať již moralistních či alegorických ve smyslu křesťanské symboliky. Významným zdrojem poznání antické mytologie pro umělce, pokud jde o zobrazení bohů, byla

⁴² Zatímco na západě se klasické formy udržují v astrologických rukopisech až do 11. století, východní tradice zobrazuje mytologické postavy v nových formách.

⁴³ Od 12. století n. l. odvozují svůj původ od Bruta, potomka Aeneova, Britové. Z významných evropských panovnických rodů se k Trójanům jakožto předkům hlásili např. Habsburkové. Viz Marie Tanner, *The Last Descendants of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of The Emperor*, New Haven 1993.

⁴⁴ *Kronika trojanská* bývá považována za vůbec nejstarší tiskem vydanou knihu na českém území.

také *De genaologia deorum gentilium* (1350-1375) Giovanniho Boccaccia, příručka sepsaná z popudu kyperského krále Huga IV., pokračující v alegorické a moralistní interpretaci antických bohů.⁴⁵

Až renesance přináší skutečné znovuzrození řeckých bohů a hrdinů nejen jako vizuálních symbolů a alegorií, ale také znovuzrození myšlenkového rámce antické filosofie a kultury. V důsledku vlivu humanismu, obracejícího pozornost na člověka a pozemský život, a postupného znovuobjevování antické kultury a umění vzrůstá zájem i o antickou mytologii jako námět pro umělecké tvoření. Až do 15. století však není překonán středověký přístup ke znázorňování mytologických příběhů, reflektující dobové představy o antických reáliích a navazující na středověké způsoby zobrazování.

Se vzrůstajícím zájmem o četbu antických textů, o archeologii, o kulturní dědictví antiky obecně, a na základě přímé zkušenosti s antickými starožitnostmi vzrůstá zájem i o formální dědictví antického umění. Dochází k postupné adaptaci antických motivů, vzorů, kompozic.⁴⁶

Slavné objevy dnes notoricky známých antických uměleckých děl sehrály v šíření povědomí o klasické formě opravdu klíčovou roli. Na přelomu 15. a 16. století byla objevena řada sochařských památek, ať již *Apollo Belvedere* či *sousoší Laókoónta*, které sloužily jako modely pro napodobávání (*exempla artis*). V průběhu 16. století v tvorbě velkých renesančních mistrů Michelangela Buonarrotiho, Raffaela, Leonarda da Vinci a dalších již byly antické vzory asimilovány a přirozeně začleněny do jejich tvorby.⁴⁷

⁴⁵ K přežívání antické mytologie od konce antiky po období renesance viz Jean Seznec (cit. v pozn. 18); Reinhold Meyer (cit. v pozn. 19), s. 387–397.

⁴⁶ K vlivu archeologie na formování renesanční výtvarné kultury viz Leonard Barkan, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in Making of Renaissance Culture*, New Haven 1999.

⁴⁷ Lubomír Konečný, Umění v českých zemích v letech 1490-1626 a antika, in Jiří Kotalík (cit. v pozn. 27), s. 86.

Náměty z antické mytologie se objevují jako fresková výzdoba v interiérech šlechtických sídel, sochařská výzdoba soukromých zahrad, ale i na veřejných prostranstvích. Antická mytologie a její antropocentrismus svými příběhy poskytuje prostor i pro znázorňování erotických a smyslových aspektů člověka, objevují se znázornění nahého těla a erotické motivy, přítomné i u Ovidia, jenž nadále zůstává jedním z hlavních inspiračních zdrojů. Renesanční mytologické malby se na dlouhou dobu stávají vzorem a slouží jako modely či inspirace pro stejné náměty znázorňované ve staletích následujících.⁴⁸ V 17. století se rozvíjí nový hudebně-dramatický žánr – opera, pro nějž se stala antická mytologie významným zdrojem inspirace.⁴⁹

Století sedmnácté přináší mytologickou tvorbu Rubensovu, Poussinovu, Lorrainovu a řady další barokních mistrů. Humanisticky vzdělaní malíři ve svých dílech projevují hluboké pochopení antické mytologie. Důležitým zdrojem inspirace zůstává i nadále Ovidius a jeho *Metamorfózy*, ale čtení jsou i další antičtí autoři. Mnohofigurální mytologické náměty jsou často zasazovány do rozlehlých otevřených idylických krajin či architektonických celků, z nichž vyzařuje nostalgická atmosféra a touha po ztraceném věku.

Osmnácté století vnáší do mytologické malby dekorativnost, lyričnost a důraz na pastorální tematiku. V díle Françoise Bouchera se objevují smyslné a idylické kompozice s mytologickými náměty s alegorickým vyzněním. Před polovinou století počínají vykopávky v Herculaneu a v Pompejích, množství archeologických nálezů putuje do sbírek a je publikováno péčí Academia Ercolanese. V roce 1764 Johann Joachim Winckelman publikuje *Geschichte der*

⁴⁸ K mytologické malbě v období renesance viz Luba Freedman (cit. v pozn. 19).

⁴⁹ Za nejstarší operu bývá považována *Dafne* (1594). Nejstarší zachovanou operou je pak *Euridice*, jejímiž autory jsou Ottavio Renuccini a Jacopo Peri. – K dějinám opery viz Anna Hostomská, *Průvodce operní tvorbou*, Praha 1993.

Kunst des Altertums a na dlouhou dobu definuje představu o umění starověkého Řecka.⁵⁰

Období klasicismu přejímá estetiku klasického ideálu včetně mytologické tematiky a dosahuje téměř archeologické přesnosti ve znázorňování detailů – šatů, vybavení interiéru, šperku atd. Na významu nabývají heroické motivy, mytologická malba se prolíná s malbou historickou. Romantismus přináší do ikonografie řadu nových námětů. Náměty ze středověku a z orientu nyní konkurují tradičním mytologickým námětům, oproti vyvážené harmonii klasicismu na významu nabývá barva, dramatická atmosféra s cílem vyvolat emocionální odpověď.

Ve století devatenáctém antická mytologická tematika významně ožívá v dílech generace symbolistů, např. Gustava Moreaua, Edwarda Burne-Jonese či Odilona Redona, a to ve složitě koncipovaných symbolistně pojatých dílech, která opustila archeologickou a literární přesnost ve prospěch emocionálního účinku a symbolického vyjádření. Užití mýtu se v jejich tvorbě stává silně individualizovanou záležitostí, v níž se zrcadlí charakter umělce, jeho ztotožnění s námětem, četné proměny interpretace mýtu.

⁵⁰ Viz Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku. Stati* (přeložil J. Stromšík), Praha 1986.

3.2. Antická mytologie a 1. polovina 20. století

Ačkoli některé umělecké směry počátku 20. století deklarativně odvracejí svou pozornost od antického kulturního dědictví, nepřestává toto ani ve století dvacátém inspirovat svou estetikou a poselstvím kulturu a výtvarné tvoření moderní společnosti. Antická mytologie zůstává i ve století dvacátém všeobecně srozumitelným jazykem, a to zejména v první polovině 20. století, kdy klasické vzdělání ještě neustoupilo požadavku na nutnost vzdělání v nových vědních oborech.

Antický mýtus je již po několik staletí nadčasovým inspiračním pramenem, který odráží klíčové aspekty existence člověka, jež jsou v historii neměnné a dané – život, smrt, válka, boje, vášně, hrdinství, odvaha, zrada. Antický mytologický systém tak obsahuje zásobárnu archetypů životních situací. Pro dvacáté století se jako aktuální jeví určité typy mýtů. Umělce přitahuje dualismus antických mýtů, ona přítomnost apollinského a dionýského principu, jak ji definoval Friedrich Nietzsche. Moderní umělci zdůrazňují temné i světlé stránky mytologických hrdinů, zajímají se o důsledky činů hrdinů, které je často zavedly do utrpení či dokonce smrti. Některé z těchto mýtů umělce dvacátého století zaujaly také svou návazností na kreativní tvoření (Orfeus, Prométheus, Pygmalión – archetypy umělců a tvůrců), jiné svou reflexí existenciálních otázek života člověka v moderním světě (Oidipús, Odysseus, Íkaros...), další oslavou heroické minulosti evropské kultury (Hérakles, Théseus). Mytologické náměty s motivy únosu a násilného zásahu bohů, případně lidí, do lidského života, pak otevřeně reflektují dobové politické události.

Uvolnění estetických a ikonografických konvencí umožňuje umělcům zcela volné nakládání s mýtem, kombinování zdánlivě nesourodých prvků, zejména

však obohacování o osobní kontext autora, reflexi vlastního ztotožnění s námětem, mytologickou postavou, příběhem.

Ve druhé polovině 19. století byly položeny základy novým vědním oborům – psychologie a antropologie. V jejich rámci vznikly práce, které měly pro umění 20. století a jeho vztah k antické mytologii nezměrný význam, který překročil hranice zemí jejich původního publikování. Shrnující pohled na mytologické příběhy přinesl James George Frazer v knize *Zlatá ratolest* (1890), která byla čtena nejen odbornou, ale také širokou veřejností.⁵¹ Odkazy na antickou mytologii a historii se ale velmi často objevovaly také v dílech filosofů, například u Karla Marxe,⁵² klíčovou roli však pro vnímání mytologie ve dvacátém století sehrál Friedrich Nietzsche (1844–1900) a jeho vůbec první publikovaná práce *Zrození tragédie z ducha doby* (1872).⁵³ Nietzsche zde pojmenoval dva základní principy působící protichůdně ve starověkém Řecku – živel apollinský a živel dionýský.⁵⁴

Zrozením tragédie Nietzsche v podstatě naboural klasickou představu o starověkých Řecích jakožto představitelích racionalismu a uměřenosti. Namísto toho přinesl teorii konfliktu dvou protichůdně působících principů. V části *Zrození tragédie*, která se věnuje projevům dionýského principu v německém duchu, potom Nietzsche ukázal možné způsoby využití antiky jako nástroje pro prozkoumání a posuzování zcela moderních témat.⁵⁵

⁵¹ Poprvé byla *The Golden Bough* (*Zlatá ratolest*) vydána v Londýně v roce 1890. Českého vydání se vlivná práce dočkala v roce 1977. Viz James George Frazer, *Zlatá ratolest*, Praha 1977.

⁵² Karl Marx se věnoval řecké filosofii již ve své disertační práci *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* (1841). V jeho pracích se objevují časté poukazy na antickou mytologii. V *Kapitálu* např. přirovnává Prométhea k modernímu proletariátu. Viz Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, vol 1, New York, 1977, s. 799. Citováno podle Theodore Ziolkowski (cit. v pozn. 20), s. 15.

⁵³ V češtině publikováno v roce 1923 v překladu Otokara Fischera. Překlad pouze s drobnými jazykovými úpravami se stal základem i nejnovějšího vydání *Zrození tragédie*. Viz Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie čili Hellénství a pesimismus*, Praha 2008.

⁵⁴ Nejvyššího umění je dosaženo v okamžiku rovnováhy obou principů. Zatímco apollinský princip charakterizuje racionální, harmonický, princip dionýský je chaotický, iracionální, temný.

⁵⁵ Theodore Ziolkowski (cit. v pozn. 20), s. 16.

Zájem o složité otázky psychiky člověka podnítil v devatenáctém století i rozvoj vědecké psychologie. V této oblasti se nejvlivnějšími pro umělce staly myšlenky příborského rodáka Sigmunda Freuda (1856–1939), prostřednictvím jehož psychoanalytických děl umělci dvacátého století často nacházeli cestu právě k antické mytologii, a který tak výraznou měrou přispěl k oživení zájmu o antický mýtus v první polovině dvacátého století.⁵⁶ Sigmund Freud vůbec poprvé termín psychoanalýza použil v roce 1897 v souvislosti s léčbou hysterie.⁵⁷

V díle Sigmunda Freuda se objevují přirovnání k dávným událostem antiky, odkazy na antickou kulturu a mytologii, ale také citace řeckých a římských autorů.⁵⁸ S antickou kulturou se Freud seznámil díky klasickému vzdělání, následně svůj vztah k antice prohloubil také cestami do Řecka. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století byly archeology odkrývány pozůstatky mykénské kultury. Freud se o archeologii velmi zajímal, jak dokládá mimo jiné jeho četba životopisu Heinricha Schliemanna,⁵⁹ a to nejen o výsledky výzkumů, ale také o archeologické metody.⁶⁰ Byl také vášnivým sběratelem antického umění – jeho sbírka čítala několik tisíc antických uměleckých děl.⁶¹

Freud vyzdvihl význam snu a nevědomí. Oběma fenoménům psychologie se věnoval ve svých výzkumech. Ve výzkumu snů se zaměřil na jejich obsah a jeho interpretaci, jak dokládá jedno z jeho nejvýznamnějších

⁵⁶ Blíže k vývoji vědecké psychologie viz Fabio Stock, *Psychology*, in Craig W. Kallendorf (cit. v pozn. 8), s. 355–370.

⁵⁷ Ibidem, s. 361.

⁵⁸ Ačkoli poukazy na klasickou mytologii jsou v díle Sigmunda Freuda časté, detailněji se věnoval pouze několika mýtům – zejména mýtům o Oidipovi a Medúse.

⁵⁹ Fabio Stock (cit. v pozn. 56), s. 363. V návaznosti na Freudův zájem o objevení Tróje se vyskytuje také přirovnání interpretace sexuálních dětských snů pacienta k objevení nové Tróje. – Je možno předpokládat, že právě objevení Tróje Heinrichem Schliemannem v době, kdy bylo Freudovi 15 let, jej velmi zaujalo a mohlo předurčit jeho zájem o archeologii do budoucna.

⁶⁰ Metafora archeologické práce a psychoanalýzy je v myšlenkách Sigmunda Freuda pronikavým prvkem. Viz Donald Kuspit, *A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis*, in Lynn Gamwell – Richard Wells (eds.), *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, London 1989, s. 133–151.

⁶¹ Blíže ke sbírce Sigmunda Freuda viz Janine Burke, *The Sphinx on the Table: Sigmund Freud's Art Collection and the Development of Psychoanalysis*, New York 2006; Lynn Gamwell – Richard Wells (cit. v pozn. 60); – Freudova sbírka dnes tvoří součást sbírek The Freud Museum v Londýně.

a nejpřekládanějších děl *Výklad snů*. Freudovo pojetí, které považovalo sen a mýtus za analogické projevy nevědomí, bylo pro umělce dvacátého století velmi inspirativní, stejně jako teorie Freudova žáka Carla Gustava Junga o kolektivním nevědomí, vyjádřeném v archetypech a mýtech.⁶²

Myšlenky Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga oslovily zejména surrealistické malíře. André Breton, zakladatel a teoretik surrealismu, který se s tvorbou Sigmunda Freuda seznámil v průběhu první světové války, se na otce psychoanalýzy a jeho tvorbu odvolával přímo v *Manifestech surrealismu*. V prvním manifestu, publikovaném v roce 1924,⁶³ děkuje Freudovi, že na duševní svět znovu zaměřil pozornost:

*„...we have managed to banish from the mind everything that may rightly or wrongly be termed superstition, of fancy; forbidden is any kind of search for truth which is not in conformance with accepted practices. It was, apparently, by pure chance that a part of our mental world which we pretended not to be concerned with any longer – and, in my opinion by far the most important part – has been brought back to light. For this we must give thanks to the discoveries of Sigmund Freud.“*⁶⁴

Zatímco surrealisté se na Sigmunda Freuda otevřeně odvolávali nejen ve svých teoretických spisech, ale i metodami své práce, Sigmund Freud mezi zastánce surrealistického malířství nepatřil. Surrealisty považoval za blázny. Svůj

⁶² Z Freudových prací měl největší vliv již zmíněný *Výklad snů*, poprvé publikovaný v roce 1900, a *Totem a tabu*, jehož první vydání je datováno rokem 1913. Z Jungových potom *Psychologie nevědomí*, publikovaná poprvé v roce 1912. Viz Judith E. Bernstock (cit. v pozn. 19), s. 157.

⁶³ V prvním manifestu surrealismu označuje André Breton surrealismus jako čistý psychický automatismus. Znění manifestu v anglickém překladu viz Charles Harrison – Paul Wood, *Art in Theory 1900–1990: An anthology of Changing Ideas*, Oxford 1993, s. 432–439.

⁶⁴ Ibidem, s. 434.

názor částečně změnil až po setkání se Salvadorem Dalím, které v roce 1938 zprostředkoval Stefan Zweig.⁶⁵

Pod vlivem myšlenek vědecké psychologie a Sigmunda Freuda obrací moderní umění svou pozornost k antické mytologii. Umělecký pohled na aktuálnost mýtu pro moderní dobu shrnul v interview pro rozhlasové vysílání americký abstraktní expresionista Mark Rothko:

„If our titles recall the known myths of antiquity, we have used them again because they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are the symbols of man's primitive fears and motivations... And modern psychology finds them persisting still in our dreams, our vernacular, and our art for all the changes in the outward conditions of life.“⁶⁶

Svou roli v příklonu k antické mytologii, hledáme-li vzory a inspirace umělecké, sehrál i obdiv k o generaci staršímu Giorgiu de Chiricovi, jenž antické reálie a mytologii reflektoval ve svých metafyzických malbách. Ale zejména zapůsobila dobová atmosféra překotných změn první poloviny dvacátého století, temně ovlivněná válečnými událostmi, a snaha společnosti vymanit se z krize.

Antická mytologie se objevuje napříč uměleckými žánry – dobová krásná literatura, poezie, divadlo, hudba, scénografie.⁶⁷ Díky vzájemné provázanosti uměleckých disciplín a spolupráci uměleckých oborů dochází k oboustrannému ovlivňování a šíření myšlenek. Výtvarní umělci ilustrují krásnou literaturu

⁶⁵ „Because untill then I was inclined to consider the surrealists complete lunatics (let's say in 95%, like pure alcohol), who apparently have chosen me for their patron saint. The Spanish young man with the warm eyes of a fanatic and his undoubted technical mastery has led me to reconsider my opinion. It would indeed be very interesting to study the genesis of a picture of that kind analytically.“ Pasáž z dopisu Stefanu Zweigovi citována podle Tonia Raquejo, *Dalí: metamorphoses*, Madrid 2004. – V průběhu setkání načetl Salvador Dalí Freudův portrét, dnes uchovávaný v The Freud Museum v Londýně.

⁶⁶ Z vystoupení Mark Rothka v rádiu v roce 1943. Citováno podle Gail Levin, *Modern and Postmodern Art and Architecture*, in Craig W. Kallendorf (cit. v pozn. 8), s. 377.

⁶⁷ Uvádění divadelních her s antickými náměty v průběhu druhé světové války bylo i s politickým a sociálním podtextem, využívajícím všeobecnou srozumitelnost mýtu a zdánlivou vzdálenost od moderního světa, která umožňovala uvedení aktuálního námětu navzdory cenzuře. Viz Matthew Clark, *Exploring Greek Myths*, Oxford 2012, s. 148.

s mytologickými náměty, tištěná vydání divadelních her, spolupracují s dramatiky při tvorbě kostýmů a scénografických návrhů.⁶⁸

K antické mytologii se již v první polovině dvacátých let obrací André Masson, jehož tvorba vykazuje mytologickou inspiraci až do let čtyřicátých. U Massona můžeme pozorovat až vědecký zájem o antické umění, zejména řecké vázové malířství.⁶⁹ K antické tematice se obrací také Pablo Picasso. Nejvýrazněji se jeho zájem projeví ve třicátých letech.⁷⁰ Jednou z mytologických postav, která v podání umělců koresponduje s konfliktem vědomého a nevědomého, racionálního a iracionálního, se stal bájný Mínótauros. Ve třicátých letech Pablo Picasso vedle ilustrací Ovidiových *Metamorfóz* rozvíjí na poli antické mytologie právě mínótaurovské téma.

Salvador Dalí se věnuje antické mytologii v několika svých obrazech, z nichž nejznámější je dnes *Metamorfóza Narcisse* (1937). V té se zrcadlí psychoanalytická teorie narcistního vnímání sebe sama.⁷¹ Scény mytologických zápasů se stávají prostředkem vyjádření postoje proti hitlerovskému Německu ve Francii tvořícího litevského rodáka Jacquese Lipchitze,⁷² který své názory prezentuje prostřednictvím sochařských děl *Únos Europy* (1941), *Prométheus škrtící supa* (orig. 1936), *Théseus a Minotaur* (1942).⁷³ Německý malíř Max

⁶⁸ Jako příklad je možno uvést například Picassovy ilustrace Ovidiových *Metamorfóz* (1931), Šimovy ilustrace děl francouzských básníků či Matissovy ilustrace Joycova románu *Ulysses* (1935). V roce 1935 Pablo Picasso navrhl divadelní kostýmy a dekorace pro pařížské uvedení baletu Igora Markeviche a Serge Lifara *Odlet Ikarův*, Sidney Nolan provedl návrhy pro australské uvedení tohoto baletu v roce 1939 v Sydney a Melbourne. Z tuzemských umělců je možno uvést např. Františka Muziku a jeho scénografické práce přelomu třicátých a čtyřicátých let.

⁶⁹ Tvorbě André Massona inspirované starověkým Řeckem a antickou mytologií byla věnována výstava *The Greece of Andre Masson*, pořádaná v roce 2007 v The Basil and Elise Goulandris Museum na řeckém ostrově Andros. – Z nedávných publikací viz Clark Poling, *Andre Masson and the Surrealist Self*, Yale 2008; André Masson – Mary Ann Caws, *The Mythology of Desire; Masterworks from 1925 to 1945*, New York 2012.

⁷⁰ Picassově tvorbě inspirované antickou mytologií se věnuje Lisa Florman (cit. v pozn. 21).

⁷¹ K tvorbě Salvadora Dalího ve vztahu k tématu této disertační práce viz Tonia Raquejo (cit. v pozn. 65).

⁷² K životu a dílu Jacquese Lipchitze viz např. Petr Wittlich, *Jacques Lipchitz*, Praha 1966; Jacques Lipchitz – Harvard H. Arnason, *My life in sculpture*, London 1972.

⁷³ Zdroj inspirace některých svých děl vysvětluje ve svých pamětech Jacques Lipchitz, a dokládá tak složitost interpretací moderního uměleckého díla. Viz ibidem.

Beckmann se k mytologické tematice obrací zejména v období druhé světové války, když v mytologických obrazech reflektuje své vlastní životní zkušenosti. Obrazy s odysseovskými náměty maluje v exilu jako paralelu své vlastní životní cesty.⁷⁴ Do protikladu k těmto angažovaným protifašistickým dílům lze položit na druhé straně poukazy na antiku ve službách nacistické propagandy.⁷⁵

Antická mytologie prochází tvorbou celé řady dalších tvůrců: Francise Picabii, Marka Rothka, Paula Delvauxe, Oskara Kokoschky, René Magritta, Marcela Duchampa, Joana Miróa, Henri Matisse, Jacksona Pollocka, Adolpha Gotlieba či Maxe Ernsta.⁷⁶

Antickou mytologií inspirovaná díla moderního umění neznázorňují klasickou minulost a dávný čas, nýbrž reflektují dobové životní podmínky a situace, individuální pohled konkrétního umělce a problémy moderní doby. Antické mýty jsou interpretovány prostřednictvím vlastních zkušeností tvůrce.⁷⁷ Jejich poselství tak zůstává stále aktuální, neboť „*it expresses to us something real and existing in ourselves, as it was to those who first stumbled upon the symbols to give them life.*“⁷⁸

Moderní umělci tak vesměs zacházejí s mýty velmi volně, svobodně, přizpůsobují mýtus a jeho ikonografii svým potřebám, mýty kombinují, volí nekonvenční ikonografické postupy; mytologická malba dokonce opouští sféru

⁷⁴ K tvorbě Maxe Beckmanna viz Reinhard Spieler, *Max Beckmann, 1884-1950: The Path to Myth*, Köln 2002.

⁷⁵ Tomuto tématu není v rámci práce věnována pozornost. Tato skutečnost však jistě musí být zmíněna. K antickým motivům v umění třetí říše viz Katie Fleming, *Fascism*, in Craig W. Kallendorf (cit. v pozn. 8), s. 342–354.

⁷⁶ Stručný přehled antické mytologické inspirace v umění dvacátého století přináší Judith E. Bernstock (cit. v pozn. 19).

⁷⁷ „*We must redescribe their implications through our own experience*,“ říká Rothko v rozhlasovém rozhovoru. Citováno na základě přepisu vysílání rozhlasové stanice WNYC z roku 1943, kde hosty byli Mark Rothko a Adolph Gottlieb. Viz Transcript of a Radio Program by Mark Rothko and Adolph Gottlieb Broadcast on WNYC, October 13, 1943, *neiu.edu* [online], [citováno 2013-12-12]. Dostupné z <http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Rothko.pdf>.

⁷⁸ Ibidem.

figurálního umění. Vodítkem k pochopení obrazu se často stává pouze název, který naznačuje atmosféru a cestu, kterou se má ubírat divákovovo vnímání.

4. České umění první poloviny 20. století a antická inspirace

České umění první poloviny 20. století svým zájmem o antickou mytologii v podstatě sleduje linie vytyčené v kapitole předchozí. Jeho situaci je možno ve stručnosti shrnout slovy Zdeňka Nováka:

„V dobách vítězného impresionismu a realismu se zdálo, že je už navždy konec s malováním tradičních námětů z řecké mytologie a s celým tím světem antiky, který tolik inspiroval umělce všech dob. Projevuje se však, že špatnými proroky byli ti, kdož tak jednoznačně věřili v zánik tradice. Právě největší revolucionář v umění, zakladatel moderního malířství, Pablo Picasso, vrátil se v klasicistickém období své tvorby k některým námětům z Ovidia a nejen tematicky, ale i formou zhusta navázal přímo na antický odkaz.... I Josef Šíma, nejvýraznější představitel našeho surrealismu dává se v posledních letech hojně inspirovat řeckými bájemi o Théseovi a Ikarovi, zatímco jiní surrealisté na základě Freudovy psychoanalytické nauky vracejí se k některým postavám řeckého bájesloví jako symbolům a ztělesněním některých základních komplexů našeho podvědomí.“⁷⁹

Antická mytologická tematika je v českém umění přítomná po celé 20. století. Na počátku století ještě sleduje tendence vytyčené obdobími předchozími, od druhého desetiletí se však spolu s českým uměním vydává i na avantgardní cestu. Antika je uváděna do novodobého kontextu, často do protikladu s výdobytky moderního světa, navazujíc tak na francouzské vzory z okruhu *L'Esprit Nouveau* a moderní mytologii Louise Aragona.⁸⁰

⁷⁹ Zdeněk Novák, Jak antika inspiruje moderního umělce, *Světobzor* XXXVIII, č. 12, (24. 3.), 1938, s. 209. Citováno podle Tomáš Winter (ed.), *Zajatec kubismu: dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907-1953)*, Praha 2004, s. 68.

⁸⁰ Viz např. obálka časopisu *Život II* (1922) autorů Josefa Šímy, Karla Teigeho, Bedřicha Feuersteina, Jaromíra Krejčara či návrh plakátu ke hře *Nová Oresteia* od Jindřicha Štyrského (1929). Vztahem antiky a současného světa se ve svých ilustracích zabýval také Josef Šíma na obálce románu *Pštros se zavřenýma očima* (1925) a v *Kaleidoskopu* publikovaném v *Rozpravách Aventina* (1926). Antika a modernost se propojuje také ve filmové básni *Pan Odysseus a různé zprávy* (Teige, Seifert), publikované v *Pásmu* v prosinci 1924. Blíže viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 11n.

Frekvence výskytu mytologické tematiky v českém avantgardním umění stoupá ve třicátých letech, kdy se zejména po polovině třicátých let začínají objevovat náměty tragického vyznění. Podle Ladislava Varcla se tematické citace z antiky vracejí „*právě v takových situacích, kdy úsilí o maximální závažnost vede k vědomí dávné tradice a široké historické platnosti vyznávaných hodnot.*“⁸¹

Umělci antiku chápou jako „*návrat k mytickým ideálním počátkům lidské společnosti.*“⁸² Vedle přímého užití antické mytologie se v obrazech objevují i odkazy na antickou kulturu a civilizaci; architektonické fragmenty a poukazy na antickou minulost jsou zde symbolem tradice ve smyslu humanity a harmonie. Antika a antická mytologie jako nositel archetypů životních situací je tak uváděna do aktuálních souvislostí.⁸³

Česká vzdělanost v první polovině dvacátého století navazovala na tradici klasického vzdělání. Míra porozumění zobrazovaným námětům a schopnost jejich interpretace tak byla u veřejnosti vyšší v minulosti, než tomu je dnes. Mytologické příběhy byly, jak již bylo řečeno, v první polovině 20. století všeobecně srozumitelnými symboly umožňujícími alegorické vyjádření nejrůznějších situací, a vzhledem ke zdánlivému odstupu od současnosti také umožňovaly překonat nástrahy případné cenzury.⁸⁴

Zaměříme-li se ve zkratce na inspirační zdroje českých umělců, i v českém prostředí je patrná inspirace psychoanalytickými díly Sigmunda Freuda a pracemi Carla Gustava Junga, jejichž vliv na výtvarné umění 20. století byl popsán v předcházející kapitole.⁸⁵ Tyto vlivy přejímali čeští umělci i prostřednictvím

⁸¹ Ladislav Varcl et al. (cit. v pozn. 26), s. 437

⁸² Vojtěch Lahoda, Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu, in Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005, s. 79.

⁸³ Hana Rousová, Konec avantgardy, in Ivan Malý (ed.), *Společnost a kultura v Českých zemích 1939-1949*, Praha 2013, s. 332.

⁸⁴ Viz např. Břetislav Benda a jeho *Amazonka*. Bliže v kapitole 4.8.

⁸⁵ Propagátorem Freudových myšlenek v Československu byl zejména Bohuslav Brouk, jenž od počátku třicátých let publikoval stati o psychologii, sociologii a psychoanalýze.

pařížského surrealismu, a to jak prostřednictvím teoretických textů, tak také přímou inspirací uměleckými díly. Roli inspirátora sehrál také Pablo Picasso, který ovlivnil zejména Emila Fillu, ale také Giorgio de Chirico, jenž vystavoval mimo jiné na pražské výstavě *Poesie 1932*.⁸⁶

Zdrojem inspirace však nebyla jen recentní zahraniční umělecká díla. I umělci 20. století se obracejí k velkým uměleckým vzorům předchozích historických epoch a k slavným uměleckým dílům. Příklon ke klasické estetice a tématům je patrný také u těch, kteří navštívili oblasti vlivu antické kultury ve starověku.⁸⁷

Inspirace přicházela i z oblasti literární tvorby, ať již šlo o přímé seznámení se s antickou literaturou prostřednictvím Homéra, Vergilia a dalších antických autorů, nebo o zprostředkování prostřednictvím novodobých literárních děl. Antické kultuře se ve své poezii věnovali zejména Jaroslav Vrchlický, Jan Svatopluk Machar, v odborných studiích Miroslav Tyrš. Ale aktuální tematikou zůstala i pro moderní literaturu 20. století. Volně se antickou mytologií z českých básníků uvedeného období nechal inspirovat např. Konstantin Biebl v básnické skladbě *Nový Ikaros* (1929) nebo Svatopluk Čech ve svých románech.

Další důležitou linií, pracující s antickou mytologickou tematikou, která musí být pro ucelený přehled zmíněna, je oblast scénografické práce a knižních ilustrací. Oživení zájmu o antickou kulturu se nepromítalo pouze do výtvarného umění, ale je patrné také na poli literatury a živého umění. Díky úzké spolupráci mezi uměleckými profesemi dochází k výměně názorů, zkušeností, interpretací.

⁸⁶ Výčet dalších Chiricových účastí na výstavách v Československu počátku třicátých let viz Lenka Bydžovská – Karel Šrp (cit. v pozn. 28), s. 41.

⁸⁷ Itálii navštívili společně např. Antonín Procházka a Emil Filla a zaměřovali se i na antické památky. Viz dopis Emila Filly Antonínu Procházce, 1937, otištěný v Jiří Hlušíčka et al., *Antonín Procházka: 1882-1945* (kat. výst.), Muzeum města Brna 2002, s. 275. Filla zde vzpomíná, jak „tehdy vsáli do sebe celou kulturu světa během několika dní a jak jsme z toho žili až do dnes.“ – Z mladších umělců se řecká inspirace projevila zejména v tvorbě Jana Baucha, u něhož se řecké zážitky přetavily do obsáhlého cyklu obrazů na odysseovské téma.

V českých divadlech je uváděna celá řada klasických řeckých autorů, stejně jako slavných děl autorů pozdějších epoch, zpracovávajících antické téma, či děl soudobých, založených zcela, nebo z části, na námětech z antické mytologie. S mytologickou tematikou se setkal např. také Vítězslav Nezval při překladu libreta opery Christopa Willibalda Glucka *Orfeus a Eurydika*. Tištěné vydání libreta doprovodil ilustracemi František Muzika, který také v roce 1939 vytvořil scénografické návrhy pro pražské uvedení opery.⁸⁸

České výtvarné umění třicátých let bylo výrazným způsobem ovlivněno společenskými a politickými změnami, které hluboce poznamenaly dobu zejména druhé poloviny 30. let. Nástup nacismu v Německu, fašizace Rakouska, italsko-habešský válečný konflikt, španělská občanská válka, ale také vzrůstající nátlak nacistického Německa vůči demokratickému Československu, to vše se odrazilo i v dobovém umění.

V nadcházejících kapitolách budou představena antickou mytologií inspirovaná umělecká díla, z nichž některá je jistě možné interpretovat jako nositele alegorických a metaforických vyjádření ve výše naznačeném smyslu. Jiná otevřeně sledují jiné motivace a vykazují nejrozumnější inspirační zdroje.

⁸⁸ Muzikovy scénografické práce zahrnují také např. návrhy pro *Novou Elektru* Jeana Giraudoux (1938) či Euripidovu *Médeiu* (1942).

4.1. Jiskra božího ohně: Prométheus jako nositel pokroku

„Tu odměnu máš za svou k lidem náklonnost.

Neb neděse se hněvu bohů, sám jsa bůh,

jsi proti právu lidem výhod poskytl.“

Aischylos, Upoutaný Prométheus

Titán Prométheus z rodu Iapetovců, jehož jméno znamená „Prozíravý“, je považován za stvořitele lidstva, neboť uhnětl člověka z vody a hlíny. Svými činy vystupoval na obranu lidí a stal se jejich dobrodincem. Nejznámějším motivem mýtu je moment, kdy Prométheus přináší lidstvu božský dar v podobě ohně, který byl lidem odepřen. Dle některých podání mýtu naučil lidstvo také číst a psát, zemědělství, mořeplavbě, léčitelství a dalším dovednostem. Za činy, které Prométheus pro dobro lidstva vykonal, a za vzepření se vůli božského Dia však následovalo kruté potrestání. Na příkaz Diův byl Prométheus božským kovářem Héfaistem přikován ke skále na Kavkazu. Tam za ním den co den přilétal orel, aby mu kloval játra. Zde byl Prométheus upoután do doby, než jej hrdina Héraklés na své cestě k zahradám Hesperidek osvobodil.⁸⁹

Nejstarší literární zpracování příběhu Prométhea v antice se objevuje již v Hésiodově *Původu bohů*. Nejznámějším zpracováním jsou však práce řeckého dramatika Aischyla, který věnoval Prométheovu mýtu dramatickou trilogii, z nichž dochována do dnešních dnů zůstala první část – *Upoutaný Prométheus*,⁹⁰ zbylé

⁸⁹ Klasické zdroje mýtu: Hésiodos, *Op.* 41–105, *Theog.* 507–616; Aischylos, *Prom*; Platón, *Prot.* 321C; Apollodóros, *Bibliotheca* 1.2.2n, 1.3.6., 1.7.1-2, 2.5.4., 2.5.II., 3.13.5; Pausanias, *Descript. Graec.* 1.30.2, 2.19.5, 2.19.8; Hyginus, *Fabulae* 54, 142, 144, *Poetica astronomica* 2.6, 2.15, 2.42; Diodóros, *Bibl. hist.* 5.67.2; Vergilius, *Buc.* 6.42; Ovidius, *Metam.* 1.76-89, 390-96; Lúkianos, *Dialogi deorum* 5. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 923, 926, 930.

⁹⁰ Viz Aischylos, *Upoutaný Prometheus* (přel. Josef Král) [online], Praha 2011 [citováno 2013-12-12].

dvě jsou zachovány pouze ve fragmentech. Již u řeckých autorů se liší hodnocení osoby a skutků Prométhea. Zatímco Hésiodos nazírá Prométhea jako ničitele prvotního zlatého věku, Aischylos jej nahlíží jako dobrodince lidstva, který je za své činy krutě potrestán a nespravedlivě trpí. V Ovidiových *Metamorfózách* je zdůrazněn stvořitelský moment, který Ovidiovy *Metamorfózy* v podstatě otevírá:

„povstal tudíž člověk – ať dal mu z božského vzniknout,
semene stvořitel jsoucna, ten původce lepšího světa,
či že snad čerstvá země, jež spojení s étherem právě
musela opustit, sourodých nebes si chránila símě,
tu pak Prométheus vzal a smísiv ji s dešťovou vodou,
dal jí podobu bohů, již ve světě spravují všechno.“⁹¹

Prométheus stvořitel, trpítel i dobrodinec lidstva lákal básníky, umělce, hudebníky.⁹² Téměř klíčovou postavou se Prométheus stal pro generaci romantických literátů. Významnou roli v recepci mýtu sehrál Percy Bysshe Shelley a jeho *Odpoutaný Prométheus*,⁹³ či báseň *Prométheus* Johanna Wolfganga Goetha.⁹⁴ P. B. Shelley zdůrazňuje hrdinský aspekt Prométheova mýtu, boj proti tyranii, touhu po svobodě. Goethe vyzdvihuje vzpouru člověka proti božským autoritám a sílu člověka řídit svůj osud. Na Prométhea jako stvořitele lidstva se odvolává román *Frankenstein neboli moderní Prométheus* (1818) Mary

Dostupné z http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/54/32/08/upoutany_prometheus.p.

⁹¹ Ovidius, *Metam.* 1.78–83.

⁹² Proměněn mýtu o Prométheovi od antiky do poloviny 18. století se věnuje Olga Raggio, *The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, No. 1/2, 1958, s. 44–62; Reinhard Steiner, *Prometheus: Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst*, München 1991. – K mýtu o Prométheovi v antice viz Carol Dougherty, *Prometheus*, New York – Oxon 2005.

⁹³ *Odpoutaný Prométheus* byl poprvé vydán v roce 1820. Zatímco Aischylův *Upoutaný Prométheus* končí pádem Prométhea do podsvětí, ovšem s nahlédnutím do budoucnosti a naznačením podrobení se Prométhea, *Odpoutaný Prométheus* P. B. Shelleya bojuje až do pádu Dia. V českém vydání např. Percy Bysshe Shelley, *Odpoutaný Prométheus*, Praha 1962.

⁹⁴ Prométheus je významným dílem německého klasicistního hnutí Sturm und Drang. Báseň popisuje hrdinu rebelujícího proti božskému řádu, vzpouru proti bohům, vyzdvihuje sílu člověka. Poprvé publikována v roce 1789, v češtině publikována v Johann Wolfgang Goethe, *Život slavím* (uspořádal Václav Renč), Praha 1972, s. 22–24.

Shelleyové. Ve 20. století pak Prométheus ožívá např. v *Prométheovi špatně připoutaném* André Gida. Literární recepce Prométheova mýtu byla aktuální i v českém prostředí. Karel Čapek věnoval Prométheovi pasáž ve své *Knize apokryfů* (1932, 1945),⁹⁵ kde přenáší Prométhea do doby svých současníků a jeho příběh aktualizuje pro společnost první poloviny dvacátého století. Ohlas mýtus zaznamenal také v divadelním a operním umění.⁹⁶

Výše citovaná pasáž z Ovidiových *Metamorfóz* demonstruje jeden z důležitých prvků Prométheova mýtu, kde Prométheus vstupuje jako *plasticator*. Prométheus je stvořitelem lidstva, člověka stvořil z vody a hlíny, duši vdechla lidem Athéna.⁹⁷ „Zde sedím, tvořím lidi k obrazu svému...“, říká Goethův Prométheus.⁹⁸ Přeneseně byl Prométheus díky motivu stvoření člověka z hlíny a vody považován také za prvního sochaře.

Prométheus jako dobrodinec nedokonalého lidstva je nahlížen jako symbol úsilí o rozvoj lidstva, pokrok, symbol naděje, odhodlání, obrany proti utlačovateli. „*Prométheus je nejvznešenější světec a mučedník ve filosofickém kalendáři*“, vyjadřuje svůj obdiv k Prométheovi Karl Marx.⁹⁹ Zejména pro výtvarné umělce je pak klíčová také interpretace Prométhea jako symbolu božské moudrosti, tvůrčí inspirace, božského stvořitele, zakladatele umění.¹⁰⁰

V řeckém vázovém malířství se často objevují dva náměty vycházející z příběhu Prométheova – utrpení Prométheovo na Kavkaze a jeho osvobození Hérakleem. Znázorňován však byl také Prométheus přinášející oheň nebo

⁹⁵ Karel Čapek, *Knihy apokryfů*, Praha 2000. Výběr z textů vyšel poprvé v roce 1932 pod názvem *Apokryfy*, v roce 1945 v rozšířené verzi pod názvem *Knihy apokryfů. Prométheův trest* poprvé vyšel v *Lidových novinách* 5. června 1932.

⁹⁶ Např. Ferenc Liszt, symfonická báseň *Prométheus* (1850) či Gabriel Fauré, opera *Prométheus* (1910).

⁹⁷ Karl Kerényi (cit. v pozn. 32), s. 162.

⁹⁸ Johann Wolfgang Goethe (cit. v pozn. 94), s. 24.

⁹⁹ Citováno podle Ladislav Svoboda et al. (cit. v pozn. 14), s. 506.

¹⁰⁰ Vojtěch Lahoda, Antonín Procházka ve dvacátých letech: sugesce formy, 49. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1993, s. 29.

Prométheus pomáhající při zrození Pallas Athény z hlavy Diovy. Pozdní římské umění a umění prvních křesťanů klade větší důraz na stvořitelský aspekt mýtu (*Prometheus plasticator*). V pozdní antice se tak na reliéfních sarkofázích setkáváme se znázorněními Prométheova stvoření člověka. Tato tradice je živá i v novodobém umění.¹⁰¹ Převažují však zobrazení Prométhea přinášejícího lidstvu oheň a znalosti, znázornění utrpení Prométhea a jeho osvobození.¹⁰²

Umění dvacátého století znázorňuje utrpení Prométhea, jeho vzpouru proti božskému řádu a i osvobození. V těchto dílech je přítomná interpretace Prométhea jako symbolu naděje, osvobození, odhodlání, lidského pokroku, ale také symbolika uměleckého tvoření, obsažená v Prométheově mýtu. Z moderních umělců se tématu věnovali např. Constantin Brancusi (1911), Max Beckmann (1942), Jacques Lipchitz (1936-7) a řada dalších. V případě Jacquese Lipchitze dochází k výraznému posunu v interpretaci mýtu, který dokumentuje, jakým způsobem moderní umělci přistupují k tradiční ikonografii mýtů – v *Prométheovi rdousícím supu* (1937) je to Titán sám, kdo bojuje se svým trýznitelem. Pro Lipchitze je Prométheus symbolem vědy, vzdělání, ale také svobody a demokracie.¹⁰³

Českou prométheovskou linii ve 20. století otevírá ilustrátorské dílo Františka Kupky (1871–1957), které je výraznou měrou spojeno s ilustracemi klasických řeckých autorů a prací v Paříži.¹⁰⁴ Prométheovské tématika se v díle

¹⁰¹ Např. Piero di Cosimo (1510–20) či Parmigiano (1540), Hendrik Goltzius (1589), Guercino (1616), Peter Cornelius (1829–30) a další.

¹⁰² Annibale Carracci (1603–04), Rubens (1636–38), Arnold Böcklin (1858) a řada dalších. – Z českých výtvarných děl 18.–19. století zmiňme *Upoutaného Prométhea* Františka Ignáce Platzera z roku 1765 (Národní galerie v Praze), *Prométhea* Vojtěcha Hynaise (1874) či *Prométhea* Schnirchova z roku 1870.

¹⁰³ Plastice předchází řada studií a kreseb. První studie k Prométheovi pochází již z počátku třicátých let. V roce 1937 Lipchitz *Prométhea rdousícího supu* realizoval jako monumentální plastiku pro Grand Palais (vědecký pavilon) na pařížské mezinárodní výstavě. Lipchitz zvolil Prométhea jako symbol vědy.

Realizoval jej však v kontextu zápasu a osvobození. Na hlavu Prométhea Lipchitz umístil frýžskou čapku, která pro něj symbolizovala demokracii. „So, in certain way, this is a political sculpture, propaganda for democracy.“ Citováno podle Jacques Lipchitz – Harvard H. Arnason (cit. v pozn. 72), s. 139.

¹⁰⁴ Kupka se na počátku 20. století hojně věnuje ilustracím klasických řeckých autorů i děl autorů moderních.

Františka Kupky objevuje v roce 1908, kdy umělec zahajuje dlouhodobou práci na ilustracích k Aischylovu *Upoutanému Prométheovi* v překladu Luciena Dhuyse (vydáno až v roce 1924).¹⁰⁵ Soubor celkem osmnácti Kupkových kreseb s prométheovskou tematikou, doprovázející Aischylovy verše, je považován za jedno z vrcholných děl Kupkovy ilustrační tvorby.

V souladu s literárním textem Kupka ve svých ilustracích [4, 5, 6], vedených secesní ornamentální linií, akcentuje Prométheovo utrpení a podřízení se božskému řádu. Volí zde styl navazující na archaické řecké umění a reflektující dobové archeologické nálezy, zejména ty z na přelomu století probíhajících mykénských a krétských vykopávek.

Jistě i v souvislosti s tímto dlouhodobým a obsáhlým úkolem vznikají další Kupkovy práce spjaté s Prométheovým mýtem. Nejvýraznější z nich jistě je fauvisticky pojatý obraz, označovaný jako *Červeno-modrý Prométheus*, datovaný do roku 1908 [1]. Obraz je proveden v barvách, připomínajících oheň. Poukaz na tento živel, klíčový pro Prométheův mýtus a hrdinův vztah k člověku, podtrhuje i pozadí obrazu, které je ornamentálně zvlněné, symbolizující plameny. Prométheus je znázorněn v heroicky nakročeném postoji; pravou rukou se jako o hůl opírá o rostlinu, která představuje silfium, v jehož stonku přinesl podle báje lidstvu oheň. Obraz zachycuje Prométhea jako odvážného a důvtipného hrdinu, nositele ohně a světla, „vnitřním žářem spalovanou postavu“.¹⁰⁶

Stejně jako v případě ilustrací k Aischylovu *Upoutanému Prométheovi*, i v pojetí *Červeno-modrého Prométhea* je možno pozorovat jistou inspiraci starověkým uměním, a to zejména v pozici postavy či stylizaci florálních prvků.

¹⁰⁵ Nešlo o jediné dílo s mytologickou tematikou, které Kupka v prvním desetiletí dvacátého století ilustroval. Dále např. *Erinye* Leconta de Lisle, Aristofanova *Lysistrata*, či *Píseň písní*. Při práci na těchto ilustracích se Kupka věnoval starověku a starověkému umění i vědecky. Studoval publikace o archeologii, latinu, řečtinu a hebrejštinu, zajímal se také o archeologické vykopávky. Viz Miroslav Lamač, *František Kupka*, Praha 1984, s. 20.

¹⁰⁶ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100), s. 29.

Kompoziční blízkost vykazuje obraz i s Kupkovou studií pro ilustraci k *Písni písni* zachycující pastýře. S *Červeno-modrým Prométheem* studií spojuje nejen pozice hlavní figury, ale také stylizované pojetí krajiny a flóry.¹⁰⁷

K *Červeno-modrému Prométheovi* se vztahuje také studie z let 1908 až 1909 [2], na níž je možno pozorovat vývoj barevného i kompozičního pojetí obrazu. Na kompozici navazuje také kvaš *Prométheus*, na němž hrdina namísto stvolu sylfia, který můžeme vidět na *Červeno-modrém Prométheovi*, drží v pravé ruce světelný kotouč, a stává se tak skutečným nositelem světla [3]. Pozadí obrazu je stejně jako v předchozím případě téměř oživeno plameny a naplněno doslova živou energií.

Vojtěch Lahoda poukázal na to, že Kupkův *Prométheus* zde stojí na počátku nového uměleckého stylu na cestě k abstrakci. „*Bude stačit málo, aby se jednotlivé energie osamostatnily a potlačily zobrazení. V tomto smyslu je pro Kupku Prométheus zvěstovatelem abstrakce, sice ještě možná ne zcela uvědomělé, ale jasně vycitňující její obrozující smysl.*“¹⁰⁸

Prométheus se pro Kupku stává nejen pouhým námětem pro ilustraci antické tragédie. Nad postavou se Kupka hluboce zamýšlí a vnímá ji jako prvotního tvůrce a zdroj umělecké inspirace. Domnívá se, že pokud v sobě umělec objeví Prométhea, pak se před ním rozvine široká škála nových malířských možností. „*Důmyslný Prométheus dřímá v duši všech umělců. Noře se do hlubin svého nitra, každý může jej objevit v sobě samém.*“¹⁰⁹ Umělec je Kupkovi novodobým Prométheem, jenž sám byl dle legendy prvním umělcem, když

¹⁰⁷ Reprodukce studie k *Písni písni* viz Jan Viktor Mládek – Meda Mládková (eds.), *František Kupka: ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*, Český Krumlov 2001, s. 133.

¹⁰⁸ Vojtěch Lahoda, *Modrý a červený Prométheus*, in Zuzana Novotná (ed.), *Mistrovská díla Sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze*, Praha 2010, s. 138.

¹⁰⁹ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999, s. 101.

vytvořil člověka z hlíny a vody. „*Jeho duše stále žije v tvůrcích. I oni oživují mrtvou hmotu.*“¹¹⁰

Zatímco v ilustracích k *Upoutanému Prométheovi* Kupka přistupoval k mýtu narativně, v intencích příběhu, který zdůrazňuje Prométheův trest a následné utrpení, ve volných pracích rozvinul Kupka téma do velké šíře k oslavě Prométhea hrdiny, symbolu kreativní síly, nositele ohně, zvěstovatele nového věku. Dlouhodobá práce na ilustracích jistě předpokládala velmi hluboké a detailní obeznámení se s mýtem. Provedení ilustrací i řady dalších děl, tematicky navazujících na tyto ilustrace, dokládá, že Kupka byl námětem Prométhea velmi zaujat a nahlížel jej z různých symbolických rovin. V grafice *Kristus a Prométheus* (1908, Národní galerie v Praze) staví Kupka Prométhea do souvislosti s Kristem.¹¹¹ Dobrodinec prvních lidí podle antické mytologie je tak připodobněn spasiteli křesťanského věku.

V sérii zobrazujících tzv. žigoletky, inspirované atmosférou pařížských nevěstinců, dodatečně pojmenovává jeden obraz, portrét dívky v profilu, jako *Íó, kráva* [175].¹¹² Malba se vyznačuje archaizujícími liniemi připomínajícími minójské freskové malířství.¹¹³ Sám Kupka zde přiznává inspiraci „*figurami archaických váz*“.¹¹⁴ Text katalogu k výstavě v Mánesu v roce 1946 pak žigoletky přímo propojuje právě s prací na ilustracích k *Upoutanému Prométheovi*: „*Kupka, ačkoliv byl poután vzpomínkami na Aischylova Promethea, jež dokončil v roce 1909 s půvabem archaického sochařství, nebyl netečný k půvabům žen polosvěta,*

¹¹⁰ Ibidem, s. 199.

¹¹¹ Na podobnost Prométhea s Kristem upozorňovali již raní křesťanští otcové. Srov. např. Tertullian, *Adv. Marc.* 1.1, *Apol.* XVIII.1. – Grafiku uvádí Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100), s. 29.

¹¹² Dle Mládky a Mládkové bylo označení dodáno až dodatečně prostřednictvím sekundárně přidaného popisku do obrazu. Viz Jan Viktor Mládek – Meda Mládková (cit. v pozn. 107), s. 118.

¹¹³ Vykopávky v Knóssu na Krétě probíhající na přelomu století přinesly pro moderní dobu poznání i o tzv. minójském umění, které významně ovlivnilo umění počátku 20. století. Jak uvádí Mládek a Mládková, bylo toto inspiračním zdrojem zejména při tvorbě ilustrací pro *Píseň písní*. Viz ibidem, s. 106.

¹¹⁴ Miroslav Lamač (cit. v pozn. 105), s. 24.

*jež potkával na mostě Neuilly a které v té době oděvem, účesem a postoji se tolik blíží ženám Aischylovy tragédie, jež kreslil a ryl.*¹¹⁵

Stejně jako Červeno-modrý *Prométheus* stojí na stylovém rozcestí Kupkova umění, i *Prométheus* Antonína Procházky (1882–1945) je v tomto smyslu velmi výrazným tvůrčím předělem [7, 8]. Obraz *Prométheus* (1910-1911) je dle Procházky vůbec prvním jeho kubistickým počinem,¹¹⁶ a symbolicky tak otevírá cestu Procházkovu novému umění.¹¹⁷ V okamžiku přechodu ke kubistickým formám tak umělec volí námět hrdiny Prométhea, přičemž vybírá moment, kdy k Prométheovi, připoutanému ke skále na Kavkazu, přilétá orel, aby jej trýznil klováním do jater, tedy okamžik utrpení Prométhea za jeho činy, které vykonal pro dobro lidstva proti vůli bohů. Inspirací pro námět jistě mohla být i výše zmíněná báseň *Prométheus* Johanna Wolfganga Goetha, „v níž jsou kladeny otázky o smyslu uctívání Boha a nahrazení jej člověkem.“¹¹⁸

V obraze Antonína Procházky je zdůrazněn trest a utrpení, nejen motivem přilétajícího orla, ale také nadneseným ztvárněním Prométheových okovů – oněch „*náramků*“, symbolizujících podřízenost Diovi. Prométheova *hubris* je v obraze Antonína Procházky krutě trestána. Tragický osud Prométheův jakoby byl ještě podpořen kubistickým pojetím obrazu. Zrcadlením dílčích motivů a rozložením obrazu na kubistické formy je v obraze duplikován motiv orla, naznačující opakované utrpení Prométheovo, jež zakouší za své dobro prokázané lidstvu, a zdůrazňujíc tak až spasitelské poselství mýtu a obrazu.¹¹⁹

¹¹⁵ Citováno podle Jan Viktor Mládek – Meda Mládková (cit. v pozn. 107), s. 106.

¹¹⁶ Libuše Halasová, *Antonín Procházka*, Praha 1949, s. 24.

¹¹⁷ Obraz byl poprvé vystaven v Praze na začátku roku 1912. – Dle Lahody osvobození tvůrčích sil díky *Prométheovi* umožnilo Procházkově nastoupit cestu kubismu. Viz. Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100), s. 30.

¹¹⁸ Na tento možný inspirační zdroj upozornil již Vojtěch Lahoda. Viz ibidem, s. 34.

¹¹⁹ Vojtěch Lahoda upozorňuje, že v korespondenci Emila Filly a Antonína Procházky se v této době objevují jisté náznaky mesianistických tendencí, když Filla hovoří o poslání „nového“ umělce jako spasitele či buditele. Viz Vojtěch Lahoda, Antonín Procházka, in Jaroslav Anděl et al., *Český kubismus 1909-1925: malířství, sochařství, architektura, design*, Praha 2006, s. 136.

V období první světové války Antonín Procházka uvažuje o smyslu života i umění a o roli umělce ve společnosti: „Protože jsem nemohl malovat, promýšlel jsem smysl života a umění, znovu a znovu s výsledkem, že každé lidské jednání, tudíž i umění, pramení z poměru vzájemného působení skutečnosti, člověka-tvůrce, díla a společnosti lidské. A má-li mít trvalou cenu, musí počítat se všemi“.¹²⁰ Pro Procházku se umění stává magickým zaklínadlem, „které má lidstvo vyvést k dokonalejšímu životu.“¹²¹

Proměna tematiky je patrná zejména ve třicátých letech, kdy se po období civilistní tematiky vrací v monumentálním obraze i náměty spojené s tvůrčím a stvořitelským principem. Procházku oslovuje mýtus o Pygmaliónovi a oživení jeho sochy [174], zejména se však znovu navrácí k námětu Prométhea. Česká společnost a umění se v druhé polovině třicátých let nachází ve zcela odlišné situaci, než v roce 1911. Zatímco Procházka Prométhea zpracoval v roce 1911 kubistickými výrazovými prostředky, monumentální *Prométheus přinášející lidstvu oheň*, realizovaný pro Právnickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně [9, 10], využívá neoklasicistní výrazové formy.

Antonín Procházka byl k úkolu osloven v roce 1937 na základě rozhodnutí akademického senátu Masarykovy univerzity.¹²² Velkoformátový obraz měl ozdobit průčelí auly Právnické fakulty, která je dodnes užívána k významným univerzitním společenským událostem. Jako téma zvolil Procházka Prométhea, z jehož mýtu vybral námět Prométhea přinášejícího lidstvu oheň. Volba tématu byla jistě symbolická i vzhledem k místu určení obrazu. Stejně jako univerzita poskytuje vzdělání národu, tak Prométheus lidstvo naučil řadě dovedností – písmu, mořeplavbě, orbě, léčitelské atd. Volba pro univerzitní prostředí se tak jistě nabízí.

¹²⁰ Libuše Halasová (cit. v pozn. 116), s. 28.

¹²¹ Albert Kutal, *Antonín Procházka*, Praha 1959, s. 57.

¹²² Otokar Teyschl, *Osudy Procházkovy Prométhea*, in *Památce Antonína Procházky, národního umělce*, Vyškov 1948, s. 7.

Optimistická víra v lidský pokrok, jehož symbolem je právě Prométheus, nachází svůj ohlas často právě v kulturních či vzdělávacích institucích; zde je nejčastějším motivem právě Prométheus přinášející lidstvu oheň.¹²³

V době dokončování obrazu vrcholí ohrožení demokracie a Československé republiky nacistickým Německem a krátce před vernisáží obrazu zasáhne republiku tragédie Mnichovské dohody. Prométheus se v této změněné společenské situaci stává symbolem vzdoru proti útisku tyranů, symbolem boje za svobodu a demokracii, symbolem víry a optimismu ve světlejší zítřky.

Obraz o rozměrech 750 x 1400 cm zobrazuje v několika plánech moment, kdy Prométheus předává lidem dar nejcennější, dar ohně. V nejvyšším plánu je znázorněna kvadriga boha Apollóna, doprovázeného bohyněmi času Hórami. Ve středním pásu vidíme mladistvého hrdinu Prométhea, nesoucího lidstvu oheň v podobě hořící pochodně. Prométheus je ve středním pásu doprovázen alegoriemi věd, které byly v době vzniku díla pěstovány na Masarykově univerzitě. Výjevu jsou přítomny také Pallas Athéna jako bohyně moudrosti a patronka vzdělání, devět Mús, a také alegorie čtyř fakult Masarykovy univerzity.¹²⁴ Prométheus předává hořící pochodně mladíkovi, který symbolizuje lidstvo. Na obraze jsou prostřednictvím alegorií znázorněny i další dary Prométheovy – a to činnosti, které Prométheus lidstvo naučil – mořeplavba, orba, architektura. Svou kompozicí, dekorativním pojetím, formou figur, zpracováním detailů *Prométheus přinášející lidstvu oheň* navazuje na monumentální *Zlatý věk* (1937) [148], když opakuje pozice figur, kompoziční spirálovité řešení, ale i motiv Apollónova vozu.

¹²³ Ve stejném kontextu byl realizován *Prométheus* (1930) José Clemente Orozca, nástěnná malba v Pomona College ve Claremontu, či *Prométheus rdousící supu* (1944) sochaře Lipchitze pro budovu ministerstva školství v Rio de Janeiru, Brazílie. – Ztotožnění Prométhea jako zakladatele umění se projevuje i v interpretaci Prométhea přinášejícího oheň ve smyslu cesty ke svobodě a nalezení smyslu života prostřednictvím tvůrčího ducha a umění. Umělec tak získává ve společnosti klíčovou roli. Viz Judith E. Bernstock (cit. v pozn. 19), s. 161.

¹²⁴ Hlušíčka poukazuje na kompoziční souvislost s obrazem *Ráj* (1564) Jacopa Tintoretta. Zároveň upozorňuje na hojně citace také z Michelangela a Tintoretta. Viz Jiří Hlušíčka et al. (cit. v pozn. 87), s. 133.

Obraz nesoucí jednoznačné humanistické poselství se i díky době svého vzniku stal doslova symbolem nutnosti boje za svobodu, demokracie, víry v lepší budoucnost, humanitu a lidství. Vernisáž obrazu se uskutečnila 16. prosince 1938 v dusné atmosféře pomnichovského Československa, krutě postiženého územními ztrátami, a v obavách z budoucnosti.¹²⁵ Vyvěšení obrazu v aule Právnické fakulty nemělo dlouhého trvání. Již v listopadu 1939 byly uzavřeny vysoké školy včetně Masarykovy univerzity a budova fakulty se následně stala sídlem velitelství gestapa. Obraz byl sejmut a na své místo navrácen až po válce.

Souvislost námětu s těžkým obdobím života mladé republiky naznačil i Arne Novák, tehdejší rektor Masarykovy univerzity, ve svém projevu při vernisáži monumentálního obrazu dne 16. prosince 1938: *„Alma mater Masarykiana má si před tímto dílem, které statečný mistr tvořil a dokonal se svou chotí v nejtěžších loňských měsících obav, nejistot a zkoušek, uvědomovati smysl a poslání prométheovského mythu o jiskře božího ohně, jejíž síla jest tvůrčí a strůjná, vynalézavá a kritická, životodárná a léčivá, a má zůstávati myšlence té věrná. Tak se stane krbem, kde její čtyři fakulty jako panny vestálské mají udržovati posvátný oheň, aby mohl být odevzdán generacím mladším a aby učitelům vysokého učení brněnského opravdu náležel čestný název nosičů pochodní.“*¹²⁶ Univerzita má být místem, které zachová humanistické poselství prométheovského mýtu, snahu o lidský pokrok a lepší budoucnost.

Zároveň však Arne Novák naznačil i další paralelu Procházkovy obrazu a prométheovského mýtu s dobou, která ve třicátých letech hluboce otřásla optimistickou vírou v lidský pokrok a technologické inovace: *„Říše ducha má být nadřívána oblasti hmoty, kterou ovládá, která však se obrací přímo proti lidstvu,*

¹²⁵ Mnichovská dohoda byla podepsána 30. září v Mnichově zástupci Německa, Velké Británie, Francie a Itálie. Československo muselo vyklidit území Sudet do 10. října 1938. K dalším územním ztrátám těsně po Mnichovu docházelo odstoupením území Polsku a Maďarsku.

¹²⁶ Jiří Pulec, Arne Novák: z vystoupení na vernisáži obrazu A. Procházky, *Prostor Zlín* 4, č. 3, 1996, s. 22-27.

*není-li vedena duchem a držena jím v otěžích. Technická válka přítomnosti, kdy se stroje, plyny a zbraně vymkly z vlády lidské myšlenky, uvádí nám způsobem přímo apokalyptickým před oči hrůzy hmot, kterou opustil duch. Je to další etapa prométheovského mythu, kdy Moc a Síla odzbrojují, svazují a ke skále bezmocnosti přikovávají Titana, ve věčném nepřátelství setrvají po věky věků Duch a Násilí.*¹²⁷

Arne Novák tak varuje před riziky spojenými se zneužitím technologického rozvoje pro válečné účely a upozorňuje tak na další důležitý aspekt Prométheova mýtu, totiž rizika spojená se snahou o překonávání lidských možností.¹²⁸

Antonín Procházka, kladoucí si otázky o smyslu života a umění, si v roce 1932 na tuto otázku odpovídá: *„Účelem není namalovat obraz. Obraz může být jen nástrojem, prostředkem vyjadřovacím. Účelem může být jen to, co umělec může, chce nebo musí povědět, sdělit, vsugerovati... Když se náhodně nebo programově předkládají umělecká díla lidstvu (národu) – toto jsou uchvácano touž extasí, nabude, jak to bývá v rodině u bratrů a sester stejných citů, způsobu myšlení i vůle, ideálů, což se projeví též navenek snadným dorozuměním společné práce a soužití: jeden jako druhý.“*¹²⁹

Antonín Procházka skutečně umění vnímá jako poslání.¹³⁰ Nebrání se umění ideovému, neboť jej vnímá jako nositele potenciálního pozitivního vlivu na člověka: *„vykonává na lidi vliv a ten je nadmíru silný a mocný a nesporně*

¹²⁷ Ibidem. – Srov. s kritickými reakcemi vůči technologiím a strojům zejména v období po první světové válce, jak na ně upozorňují i Bydžovská a Šrámek (cit. v pozn. 28), s. 18-19. Viz např. Rainer Maria Rilke, *Sonety Orfeovi*, Praha 1990, s. 65 a 240. – Podobně také Louis Aragon v *Pařížském venkově*: *„Komu se teď, kdy jsme přemohli blesk a udělali z něho bezbranné zvířátko..., komu se teď budeme klanět? Zrodily se už jiné nové síly, budící nesmírné obavy: kořime se svým výtvorům, strojům, nápadům, které jsme si jednoho krásného dne nic zlého netušíce vymysleli.“* Viz Louis Aragon, *Pařížský venkov*. Anicet neboli panoráma, Praha 1964, s. 93.

¹²⁸ Spojení prométheovského mýtu s riziky intelektuální arogance, neuváženého technologického rozvoje a jeho zneužití pro válečné účely je připisováno např. *Prométheovu triptychu* Oskara Kokoschky z roku 1950, vytvořeného pro strop Courtauld Institute Galleries v Londýně. Viz Judith E. Bernstock (cit. v pozn. 19), s. 162.

¹²⁹ Libuše Halasová (cit. v pozn. 116), s. 62–63.

¹³⁰ Obsahem umění, jeho funkcí v životě se Antonín Procházka intenzivně zabýval ve svých přednáškách. Např. *Funkce umění v sociálním životě* nebo *Před obrazem*. Vliv umění na člověka považuje za „magický“. Umění by mělo náležet všem a být v čase všem srozumitelné. Viz ibidem, s. 41–43.

*zanechává i trvalé stopy na duchu. A je-li vliv soustavný, zušlechťí a zformuje povahu lidskou...*¹³¹ A dodává: „*Energie jednou provždy vložená do uměleckého díla funguje stále bez dalších zásahů tvůrce nebo diváka.*“¹³²

Monumentální brněnský *Prométheus přinášející lidstvu oheň* je bezpochyby jedním z ideových obrazů, jimiž se umělec snažil naplnit svoje představy o umění a jeho roli ve společnosti. V předválečném období se mu v monumentálním *Prométheovi* podařilo vytvořit srozumitelný symbol oslavy svobodného tvůrčího ducha, jehož účinnost byla jen podpořena dobovými okolnostmi vzniku díla, stejně jako jeho umístěním v univerzitní aule. Kompozicí, v níž se výrazně projevuje dobová Procházka „antikománie“, prostupuje optimismus, humanismus, oslava lidství, v ostrém protikladu k dobové atmosféře a realitě tehdejšího Československa.¹³³

V tomto pohnutém období hrdina Prométheus ožívá také v tvorbě Emila Filly (1882–1953). Prostřednictvím činů hrdiny Héraklea, jemuž se Emil Filla věnuje v letech 1936-1937, se umělec zprostředkovaně dotýká i příběhu vzdoru, utrpení a osvobození Titána Prométhea. Cesty obou hrdinů se setkávají na Kavkaze, kam Héraklés na své cestě k zahradám Hesperidek přichází ke skále přikovaného Prométhea osvobodit. Dynamicky pojatý obraz zachycuje oba hrdiny [12]. Raněný Prométheus leží na zádech, téměř pasivně, zatímco hrdina Héraklés je znázorněn v litém zápase s dravým ptákem. Emil Filla pro zvýšení dramatického účinku překročil ikonografické konvence – podle mýtu Héraklés orla zastřelil lukem a šípy, v obraze Emila Filly však nejsou luk a šípy vyobrazeny, naopak se zdá, že Héraklés bojuje s pomocí dýky. To Fillovi umožnilo dosáhnout

¹³¹ Ibidem, s. 36.

¹³² Ibidem.

¹³³ Antonín Procházka byl antikou fascinován. Vedle nositele všeobecného humanistického poselství ji vnímal také jako období vysoké kvality umělecké tvorby, jak svědčí jeho experimenty s antickými výtvarnými technikami (zejména enkaustika a terakota) a důraz na mytologickou tematiku nejrůznějšího vyznění. V letech 1927-1929 se Procházka enkaustice věnoval téměř výhradně. Porovnává malbu voskem a enkaustiku: „*Vzhled a krása nikdy není taková jako u enkaustiky*“. Viz ibidem, s. 32.

zvýšeného dramatického účinku propletených těl, který je v této době v tzv. *Bojích a zápasech* pro Emila Fillu typický.

Zápas Héraklea a dravého ptáka a krvácející tělo Prométheovo vytvářejí dynamické znázornění momentu osvobození Prométhea po dlouhodobém utrpení. Námět nepatří mezi dvanáct Hérakleových činů a jako takový nepatří ani mezi nejznámější hrdinské skutky Hérakleovy. Jde však o čin, který je možno interpretovat jako symbol osvobození lidského ducha a tvůrčí síly. Pro srovnání lze na tomto místě připomenout *Upoutaného Prométhea* Františka Kupky [6]. Kupka ve znázornění důsledně sleduje narativní linii mýtu v podání Aischylově. V ilustraci se tak objevuje vedle Héraklea s lukem a šípy také Kentaur Nessos, který namísto Prométhea odchází do podsvětí.¹³⁴

Osvobození Prométheovo doznává zajímavého zpracování také ve dvou listech grafického cyklu *Herakles* (1923-1928) [42, 43] grafika a ilustrátora Jana Konůpka (1883–1950). V prvním listu sledujeme celou scénu z velké dálky. Prométheus, přikovaný k vysoké skále čnící nad mořem, je pozicí svého připoutání ke stěně skály zcela jednoznačně připodobněn ukřižovanému Ježíši Kristu; přilétá velký orel, aby jej trýznil. Situaci sleduje osazenstvo tří lodí, na jedné z nich hrdina Héraklés napíná luk, aby orla sestřelil. Ve druhé variantě ztvárnění stejného námětu sledujeme obdobnou scénu z bezprostřední blízkosti Prométhea. Zapojení motivu plně obsazených lodí do ikonografie Prométheova osvobození může napovídat, že v grafických listech dochází k volnému propojení námětu osvobození Prométhea a Hérakleovy participace na výpravě Argonautů. Zdvojení námětu v třicetidílném grafickém cyklu ukazuje, že i Jan Konůpek byl

¹³⁴ V *Upoutaném Prométheovi* je tento budoucí děj pouze naznačen: „A nečekej dřív konce toho trápení, / než bůh se najde nějaký, jenž přejal by / tvou trýzeň, jenž by do mrákoty podsvětí / chtěl sestoupit a v temnou propast Tartaru.“ Itováno dle překladu Josefa Krále. Viz Aischylos (cit. v pozn. 90), s. 50.

Prométheem zaujat. Věnoval se mu dokonce již o mnoho let dříve. Námět otevřel již v roce 1910 kompozicí *Prométheida*.¹³⁵

Vojtěch Lahoda podotýká, že atmosféra počátku 20. století se nesla ve víře, „že člověk, když si je plně vědom své skutečné síly, je schopný úplně přeměnit svět, v němž žije.“¹³⁶ James Billington nazýval tuto dobovou atmosféru v Rusku pojmem „*prometeovština*“.¹³⁷ Zvýšené užití Prométheovské tematiky na počátku 20. století je tak součástí dobové atmosféry víry v optimistickou budoucnost lidstva.

Prométheus jako symbol vzdělání, vědy, tvůrčí síly se objevuje také ve „vedlejší“, přesto však velmi důležité roli v sochařské skupině *Humanita* [16] Jana Štursy (1880–1925), jedné ze dvou monumentálních pískovcových skupin umístěných v roce 1913 na pylony *Hlávkova mostu*.¹³⁸ Skupinu *Humanita*, protějšek skupiny *Práce*, tvoří stojící mužská postava oděná v antikizující draperii držící v ruce svitek, symbolizující vědění, matka s malým dítětem a nahá žena připomínající postavy antických Afrodít, u jejíchž nohou klečí připoutaná mužská postava, kterou Mašín a Honty označují jako Prométhea. Skupinu *Humanita* tak interpretují jako velkolepou oslavou lidského života.¹³⁹ Prométheus je zde sice znázorněn klečící, připoután, avšak zastupuje zde úsvit lidstva, prvotní znalosti, tvůrčí princip, vzdělání, víru v lepší budoucnost a boj za ni. Po stránce ikonografické zvolil Štursa pro veřejnost nejlépe srozumitelnou pozici Prométheovy postavy.

Prométheus (1934) Vincence Makovského je dalším příkladem, kdy se námět Prométhea objevuje v okamžiku uměleckého přerodu. Kolem poloviny

¹³⁵ Tuto práci uvádí Lahoda (cit. v pozn. 108).

¹³⁶ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100), s. 30.

¹³⁷ James Billington, *The Icon and The Aze: An Interpretative History of Russian Culture*, New York 1958, s. 478. Citováno podle Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100) s. 30.

¹³⁸ Později sneseny z důvodu výstavby křižovatky, v roce 1983 navraceny na nové pylony.

¹³⁹ Jiří Mašín – Tibor Honty, *Jan Štursa*, Praha 1981, s. 28–31.

třicátých let se Prométheus stal inspirací pro tvorbu sochaře Vincence Makovského (1900–1966). V době, kdy Makovský tvoří mimo jiné i *Alegorickou hlavu republiky* (1935) v rámci soutěže na nový československý státní znak,¹⁴⁰ pracuje také na žulové *Hlavě Prométhea* [17], později provedené i v bronz.¹⁴¹ *Alegorickou hlavu republiky* v původní sádrové verzi (1934), která se do dnešních dnů nedochovala, doplňovala také dívčí postava,¹⁴² dle Hlušičky postava Pallas Athény zobrazené v momentu jejího zrození z hlavy Diovy.¹⁴³ Byl to právě Prométheus, kdo sehrál při zrození Pallas Athény důležitou roli, když hlavu Diovu rozetnul sekýrou, a umožnil tak zrození bohyně.

V roce 1935 modeluje Vincenc Makovský také monumentální plastiku ležícího upoutaného Prométhea pro v pořadí 200. výstavu SVU Mánes [18].¹⁴⁴ Hlava Prométhea, jejíž plastické ztvárnění přináší odlišné zpracování Prométheovy levé a pravé tváře, odkazujíc na odlišné umělecké přístupy umělce v této době, prozrazuje rysy a ducha heroické postavy, v jejíž tváři se zračí odhodlání a síla. Zatímco *Hlava Prométhea* ještě odkazuje svou formou na uměleckou tvorbu českých surrealistů, kde toto téma ve stejném období ztvárnila např. Toyen, pak *Ležící Prométheus* navazuje spíše na barokní a antické předlohy.¹⁴⁵

Prométheus je důsledkem Makovského zvýšeného zájmu o antickou tematiku v první polovině třicátých let, který dokládají také dvě do dnešní doby nedochované práce: *Afrodité Anadyomené* (1932)¹⁴⁶ a *Léda* (1932) [166].

¹⁴⁰ Při práci na *Alegorické hlavě republiky* se Vincenc Makovský k antice přibližuje vedle *Hlavy Prométhea* i dalším námětem - figurou *Atleta* připomínajícího svou kompozicí antické tyranobijce.

¹⁴¹ Reprodukovaná ve *Volných směrech* XXXI, 1935, s. 73 pod názvem „Hlava“.

¹⁴² Reprodukce sádrové verze viz Karel Srp, Sochařství dvacátých a třicátých let, in Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*, Praha 1998, s. 377.

¹⁴³ Jiří Hlušička, *Vincenc Makovský*, Praha 1979, s. 28, pozn. 27.

¹⁴⁴ Dle Hlušičky Makovský sochu realizuje na žádost architekta Gočára. Socha byla instalována na 200. výstavě SVU Mánes jako protějšková socha *Ležícího ženského torza* od Josefa Wagnera. Viz ibidem, s. 28.

¹⁴⁵ Na stylovou návaznost *Ležícího Prométhea* na sochu Dionýsa z východního štítu Parthenónu či *Jitro* z Michelangelova náhrobku Medicejských poukázali již Jiří Hlušička – Jiří Šebek – Jaroslav Malina, *Vincenc Makovský*, Brno 2002, s. 44.

¹⁴⁶ sádra, výška 28 cm, zničeno.

Nekonvenčním způsobem řešený klasický námět byl založen na vzájemném vztahu netradičních plastických materiálů (bílá sádra, plech, dráty), evokujícím „setkání božského principu s lidským“¹⁴⁷ Tento materiálově experimentální přístup k mýtu je srovnatelný snad jen s *Amorem a Psyché* Zdenka Rykra (1900–1940), prostorovým objektem z roku 1933, na nějž navazuje stejnojmenný obraz z roku následujícího [156, 157].¹⁴⁸

V první polovině třicátých let proniká antické mytologické téma i do tvorby Toyen (1902–1980). Ve stejném roce jako Makovského plastiky vzniká i surrealistický obraz *Prométheus* (1934), který spojuje s prométheovským mýtem na první pohled pouze motiv spoutání a nesvobody [11]. Ostnatý drát, obepínající těsně několikrát dokola pro Toyen typický antropomorfní útvar, je symbolem útlaku, uvěznění a odepření svobody. V roce 1934 došlo k ustavení Skupiny surrealistů ČSR, přičemž mezi zakládající členy patřili vedle Štyrského, Nezvala, Teigea, Biebla a Brouka také Toyen a Makovský. Prométheovský námět a reflexe antiky v jejich tvorbě tak může být odrazem tehdejšího zaujetí mýtem u pařížské surrealistické skupiny.

Znovuzrození námětu v umění se objevuje v průběhu druhé světové války a po jejím skončení. Z českých umělců se tématice věnovali František Hudeček a Václav Tikal, tvořící v duchu surrealismu a imaginativního lyrismu. V tvorbě druhého z nich se Prométheus probouzí symbolicky v osvobozujícím roce 1945.

Akvarel *Prométheus* (1943) [13] Františka Hudečka (1909–1990) zobrazuje Titána v okamžiku osvobození se, napřažení lidské duše ke svobodě. Jednoduchá

¹⁴⁷ Jiří Hlušíčka – Jiří Šebek – Jaroslav Malina (cit. v pozn. 145), s. 39.

¹⁴⁸ Prostorový objekt i obraz jsou dávány do souvislosti s románem Rykrovy manželky Milady Součkové *Amor a Psyché*, vydaným poprvé v roce 1937. Součástí prostorového objektu jsou porcelánové figurky kopírující sousoší Amora a Psyché Antonia Canovy, avšak s uraženými pažemi, pravděpodobně v návaznosti na pasáž románu Součkové. Údy nemají ani postavy na souvisejícím obraze. Blíže k obrazu a prostorovému objektu viz Vojtěch Lahoda, *Zdeněk Rykr 1900-1940: Elegie avantgardy*, Praha 2000, s. 109–111.

kresba mužské siluety je doprovázena organickými polokruhovými útvary připomínajícími křídla motýla. Právě motýl, jehož křídla a vzletný pohyb naznačují linie v pozadí malby, byl ve starověkém Řecku symbolem lidské duše – psyché.¹⁴⁹ Touha po osvobození člověka a umění se v průběhu druhé světové války promítá do Hudečkova Prométhea a jeho cesty vzhůru k osvobození sebe sama i lidstva.

V obdobném kontextu se rodí také *Prométheus* Václava Tikala (1906–1965). V době končící druhé světové války Tikal namaloval sérii obrazů, v nichž je na první pohled patrná temná atmosféra válečných událostí – ona „*hrůza té doby*“.¹⁵⁰ Tehdy vznikají mimo jiné obrazy *Lidice* (1944) či *Konec jedné civilizace* (1945). V roce 1945 vzniká také *Odpoutaný Prométheus* [15], svým názvem odkazující na drama P. B. Shelleyho a jeho reinterpetaci mýtu jako symbolu boje proti tyranii. Obraz se pokusil interpretovat Vykoukal, který parašutistický padák snášející se k zemi chápe jako „*parafrázi mytického Titána, přinášejícího tentokrát lidstvu zprávu o blížícím se osvobození z říše temnoty a zla.*“¹⁵¹ V obraze se mohou zrcadlit zážitky Tikalovy, jenž toto těžké období velmi prožíval,¹⁵² jak svědčí i změna tematiky v jeho tvorbě, i dojmy z četby *Odpoutaného Prométhea*, na něhož se název obrazu odvolává, a naděje a předzvěst blížícího se osvobození. V Tikalově tvorbě tohoto období není mytologický námět v žádném případě ojedinělý. K dalším obrazům pracujícím

¹⁴⁹ S motýlem jako symbolem lidské duše se setkáváme i na římských sarkofázích s námětem stvoření člověka Prométheem. Athéna vdechuje uhněteným postavám život s pomocí motýla – psyché.

¹⁵⁰ Citováno podle Pavel Štěpánek, *Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, Praha 2010, s. 71.

¹⁵¹ Jiří Vykoukal, *Václav Tikal*, Praha 2007, s. 23.

¹⁵² Na začátku čtyřicátých let byl Tikal velmi ovlivněn tvorbou Salvadora Dalího a surrealismem, jenž jej velmi inspiroval: „*Viděl jsem, že jen touto cestou se dá vyjádřit zběsilost událostí našeho času.*“ Citováno podle František Smejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996, s. 310. Ve válečném období se v tvorbě Tikalově objevuje i tematika ztroskotání a pádu – *Ikarův pád* (1946), *Přistání v Apokalypsii* (1944).

s mytologickými náměty patří *Múza na penzi* (1943) či *Ikarův pád* (1946), na něž navazují další poválečné mytologické obrazy.¹⁵³

Olej *Odpoutaný Prométheus* odkazuje svým názvem na stejnojmennou kresbu perem a tuší, která zobrazuje postavu u skály [14]. Obsahově však kresba s olejem nesouvisí, nýbrž je studií k jiné významné Tikalově práci tohoto období, a to oleji *Symbioza* (1945).¹⁵⁴

Vedle *Odpoutaného Prométhea* byl potenciálním inspiračním literárním zdrojem českých umělců také *Prométheus* Johanna Wolfganga Goetha, jak bylo ukázáno výše. Totéž můžeme říci také o jeho *Pandóře*. Slavnostní hra, kterou Goethe dokončil v roce 1808 v Karlových Varech, byla v češtině vydána v roce 1930 v překladu Pavla Eisnera a s ilustracemi Jana Konůpka.¹⁵⁵ V *Pandóře* se Goethe znovu navrácí k Prométheovu mýtu, avšak hlavní pozornost je tentokrát směřována na Prométheova bratra Epiméthea a jeho vztah s manželkou Pandórou, po jejímž návratu Epimétheus touží.

Slavnostní hra a její recitace v podání Karla Krause v roce 1932 v Ústřední městské knihovně v Praze dle Hany Rousové inspirovala k namalování obrazu *Pandořina skříňka* (1934) malíře Augustina Ságnera (1891–1946),¹⁵⁶ představitele nefigurativní malby období mezi dvěma světovými válkami. *Pandořina skříňka* [172] je jedním z prvních Ságnerových obrazů, na nichž se po období anorganických tvarů postupně odehrává částečný návrat k figurálním námětům do

¹⁵³ Z poválečné tvorby pak *Hlava opilého Herakla* (1955), *Noc před pádem Tróje* (1957), *Zamilovaný Herakles* (1962). Viz Jiří Vykoukal (cit. v pozn. 151).

¹⁵⁴ *Symbioza*, 1945, olej, plátno, 100 x 67 cm. Reprodukováno ibidem, č. kat. 68.

¹⁵⁵ *Pandóra* vznikla původně pro stejnojmenný vídeňský časopis. Koncepce díla však byla mnohem širší. Výsledná *Pandóra* měla být prvním dílem obsáhlejšího celku na téma Pandořina návratu.

¹⁵⁶ Hana Rousová, *Abstrakce třicátých let*, in Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (cit. v pozn. 142), s. 307. – Dle Pavla Eisnera má na rozšíření poznání Goethovy *Pandory* zásluhu právě Karl Kraus a jeho recitační schopnosti. Pod vlivem jedné takové recitace vznikl také první překlad *Pandory* do češtiny. Viz Johan Wolfgang Goethe, *Pandora: Slavnostní hra* (přeložil Pavel Eisner), Praha 1930.

obrazu, zejména ženských (*Toaleta, Olympie*, 1936).¹⁵⁷ V *Pandořině skříňce* můžeme vidět obrys Pandóry spíše v náznaku, připomínajícím kamennou plastiku. Pokud bychom se pokusili o interpretaci obrazu na základě Ságnerových představ o symbolické funkci barvy v obraze: „Červeň, žlut’ – vertikály a dynamické čáry, poupata a jádra – život, horizontály modrých – smrt“,¹⁵⁸ pak by bylo možno v obraze skutečně číst světlo vyzařující z tajemné skříňky, které však lidstvu přináší postupně se šířící nemoci a smrt.

Pandóra, seslaná na zem Diem jako trest za Prométheovu krádež ohně, byla matkou Pyrrhy, manželky Deukalióna, syna Prométheova. S těmito postavami se pojí mýtický příběh o potopě lidstva a lidech Deukaliónových, jak je znázorněn ve stejnojmenném obraze Josefa Šímy. Již v roce 1938 Josef Šíma (1891–1971) provedl iniciálu s motivem rukou vyrůstajících ze země k básni *A la France* francouzského básníka Pierra Jeana Jouva ze sbírky *Kyrie*.¹⁵⁹

„*J'ai vu les abbayes tranchées dans la campagne... / D'une lourde d'une légère guillotine / Elle détruit ses statues par la tête / Et de son vaste sol elle arrache les croix.*“¹⁶⁰

Šímův námět se tu objevuje v kontextu kritiky tehdejší krize, v níž se Francie a s ní celá Evropa nacházela. Na tuto iniciálu pak blízce navazuje obraz *Lidé Deukalionovi* (1943) [176]. Ze země typické šimovské krajiny vyrůstají z kamenů – kostí země – pohozených na zem Deukaliónem a Pyrrhou paže, a na svět se tak dere nové lidstvo.¹⁶¹ Šíma námět rozpracovával v řadě studií již od roku

¹⁵⁷ Miroslava Hlaváčková, *Augustin Sagner: Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1991, s. 14.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 13.

¹⁵⁹ Viz též nepoužitá ilustrace k básni Pierra Jeana Jouva *Bois des pauvres*. Obě reprodukovány v Lenka Bydžovská – Karel Šrp (cit. v pozn. 28), obr. 92, obr. 98.

¹⁶⁰ Citováno podle *Un parcours biographique*, Site Pierre Jean Jouve [online], [citováno 2013-12-02]. Dostupné z http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Biographie/Jouve-Un_Parcours_biographique-1938-1948-La_Catastrophe_europeenne.html#1938-1941.

¹⁶¹ Již František Šmejkal poukázal na podobnost motivu se soudobou tvorbou Františka Muziky, kde na kresbách *Rekviem* vyrůstají ze země lidské ruce, jež Šmejkal interpretuje jako ruce válkou zničené země

1941 a motiv chtěl znovu využít i v rámci ilustrací další Jouvovy knihy *Bois des pauvres*. Na kresebných studiích je možno vidět proměňující se pozadí. Kostelík z iniciály z roku 1938 se proměňuje v prehistorický dolmen, v ilustraci pro *Bois des pauvres* se znovu vrací gotický kostel.¹⁶² Výsledný obraz však oproti kresebným studiím pracuje s časově neutrálním prostorem.

Lidé Deukalionovi utváří spolu s *Návratem Odysseovým* (1943) [126] a *Zoufalstvím Orfeovým* (1942) [93] trojici mytologických obrazů namalovaných Šímou v období druhé světové války. Zatímco *Zoufalství Orfeovo* je odrazem veskrze tragické atmosféry, *Návrat Odysseův* a *Lidé Deukalionovi* mohou být interpretovány jako vyjádření naděje v době válečné krize Evropy. *Lidé Deukalionovi* jsou novým lidstvem, které povstává po době kruté zkoušky; jsou začátkem nového věku.

„Kéž bych uměním tvůrčím jak otec můj Prométheus mohl / obnovit lidstvo, dát hlině tvar a život jí vdechnout.“¹⁶³ připomíná Deukalión moment zrození prvotního lidstva z kreativní tvůrčí síly Prométheovy. Po potopě, seslané Diem, se oné síly chopí země sama a přírodním koloběhem se lidstvo obnovuje. Prostředníky lidského znovuzrození jsou zde Deukalión a Pyrrha, které na obraze nevidíme, resp. Josef Šíma, naznačující naději na nový poválečný život Evropy.

prosící o milost. Viz František Šmejkal, *Josef Šíma*, Praha 1988, s. 16.

¹⁶² Viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 105-107.

¹⁶³ Ovidius, *Metam.* 1.363–364.

4.2. Íkarové nového věku

*„...a tu se hoch jal radostně vypínat odvážným letem,
opustil vůdce svého a zlákán po nebi touhou,
zamířil do výše let...”*

Ovidius, *Metamorfózy* VIII

Íkaros byl synem Athéňana Daidala, stavitele krétského labyrintu a legendárního prvního sochaře. Jelikož se král Mínos obával vyzrazení tajemství stavby, byli otec a syn drženi na Krétě. Daidalos však sestrojil důmyslnou konstrukci křídel z ptačích per a vosku, s jejíž pomocí se oběma podařilo z ostrova uniknout. Společně se tak stali prvními lidmi, kteří vzlétli k nebesům. Daidalos syna prosil, aby jej v letu následoval a letěl uprostřed mezi nebem zemí, tak aby křídla nezvlhla tříští vln ani se vosk nerozpustil slunečním žářem. Přes otcovo nabádání přesto Íkaros zatoužil po nebeských výšinách, vosk na křídlech se roztavil a Íkaros se zřítil do moře.¹⁶⁴

Příběh Daidala a jeho syna Íkara je mýtem, který umělci často reflektovali ve svých dílech. Daidalos jako první sochař a schopný vynálezce se v interpretacích mýtu stává archetypem umělce, symbolizuje umělecké tvoření a tvůrčí proces. Aby unikl z Kréty, kde našel útočiště poté, co v Athénách spáchal zločin,¹⁶⁵ sestrojil funkční konstrukci křídel, a je tak také považován za schopného řemeslníka a vynálezce.

¹⁶⁴ Klasické zdroje mýtu Xenofón, *Mem.* 4.2.33; Vergilius, *Aen.* 6.14–33; Horatius, *Carm.* 2.20, 3.7, 4.2. Ovidius, *Tristia* I.163–64; *Metam.* 8.155–262; *Fasti* 4.284; Strabón, *Geogr.* 14.I.19, Apollodóros, *Bibliotheca* EI.12–14; Plinius Starší, *Natur. hist.* 7.56.168; Pausanias, *Descript. Graec.* 9.11.4n.; Hyginus, *Fabulae* 40, 190; Lúkianos, *Icaromenippus*. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 587.

¹⁶⁵ Daidalos ze žárlivosti svrhl svého synovce ze skály. Bohyně Athéna však mladíka zachytila a proměnila

Íkaros je postavou veskrze tragickou. Neposlechl svého otce, křídla chtěl využít k objevení neznámého, přiblížit se nebesům a bohům, a za svou pýchu a přehnané ambice zaplatil cenu nejvyšší. Pro starověké Řeky byl Íkaros zpupným jedincem, který překročil hranici, typickým příkladem *hubris*, které je bohy po zásluze potrestáno. S proměnou novodobých interpretací se Íkaros a Daidalos jako první letci stávají symboly lidské zvědavosti, touhy po dobrodružství, snahy o rozvíjení lidských možností, překonávání a posunování hranic a limitů.¹⁶⁶ Daidala je možno nahlížet jako „prvního moderního člověka“, a to právě díky jeho vědeckým vynálezům, které se v jeho osobě poprvé spojily ne s božskou silou, ale se silou a vůlí člověka.¹⁶⁷ Postava Daidala se postupně dostává do pozadí a pozornost stále více poutá Íkaros, jenž se stává romantickým symbolem mladé ctižádostivé duše umírající při pokusu o naplnění svých snů, a s nímž se často umělci ztotožňují.¹⁶⁸

Tématika letu a touha po létání je základní touhou člověka, obsaženou v pohádkách, mýtech, ve snech. Je ji možno vyložit i jako touhu po svobodě, nezávislosti, životní změně, povznesení se k vyšším cílům, tvůrčí euforii.¹⁶⁹ Mýtus o Íkarovi je však možno interpretovat také jako varování proti neuváženému a zpupnému vědeckému a technologickému rozvoji, za který Íkaros zaplatil cenu nejvyšší.¹⁷⁰

jej v koroptev (Perdix).

¹⁶⁶ K proměnám interpretace Íkarova mýtu a jeho recepci ve výtvarném umění viz Karl Kilinski (cit. v pozn. 20); Michèle Dancourt, *Dédale & Icare: métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002; Theodore Ziolkowski (cit. v pozn. 20), s. 126–164.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 128.

¹⁶⁸ Ztotožnění se jako bájný první umělec dočkává i Daidalos, např. v osobě britského sochaře Michaila Ayrtona. Viz Jacob E. Nyenhuis, *Myth and the Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze Maker*, Detroit 2003.

¹⁶⁹ František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 126.

¹⁷⁰ Frances di Lauro, Falling into the Dark Side: Ominous Motifs in the 'Fall of Icarus' Myth, in C. Hartney – A. McGarrity (eds.), *The Dark Side: Proceedings of the Seventh Australian and International Religion, Literature and the Arts Conference*, Sydney 2004, s. 220.

Jedním z nejznámějších antických zobrazení Íkarova pádu je bezpochyby slavná freska z Pompejí. Tento motiv se stává také nejčastějším znázorněním mýtu v novodobém umění. Méně časté jsou pak zobrazení příprav na let (nasazování křídel a loučení) a zachycení letu Íkarova. Albrecht Dürer a jeho *Pád Íkarův* (1493) znázorňuje oba hrdiny, Daidala a Íkara v přímořské krajině, které dominuje panorama středověkého města. Giulio Romano zachytil Daidala učícího syna létat (1546, dnes ztraceno), van Dyck pak přípravy na let (cca 1630). Renesance znázorňovala Daidala a Íkara v souladu s renesančním důrazem na člověka v samém centru obrazu. Nizozemské umění přelomu 16. a 17. století přináší scénu Íkarova pádu zasazenou do velkoformátových krajin, kde jsou Daidalos a Íkaros součástí složitěho alegorického pojetí, jako například v *Pádu Íkarově* Pietera Brueghela st. (1569). Znázorňovány jsou také další postavy, jako např. pastýř, oráč a rybář v návaznosti na popis v Ovidiových *Metamorfózách*. Rubens v *Pádu Íkarově* (1636) obrací pozornost na oba hrdiny, když zobrazuje Daidala pozorujícího smrt svého syna z bezprostřední blízkosti.

V recepci mýtu ve dvacátém století sehrál důležitou roli rozvoj leteckého průmyslu. Na samém počátku 20. století uskutečnili své lety v Americe bratři Wrightové. K prvním letům na evropské půdě došlo záhy – již v roce 1906.¹⁷¹ Není jistě divu, že v době počátku letectví byla postava mladého Íkara pojímána i jako symbol snah o vzletnutí člověka.

Právě letectví splnilo odvěké sny o dobytí vzduchu a mýtus o Daidalovi a Íkarovi se stal skutečností. Bratři Wrightové byli na počátku dvacátého století označováni jako moderní Íkarové.¹⁷² Nadšenou dobovou atmosféru počátků letectví je možno doložit vzpomínkou Adolfa Hoffmeistera: „*Když jsem byl malý*

¹⁷¹ K historii letectví viz Jan Balej – Pavel Sviták – Petr Plocek, *Historie letectví: Průkopníci světové aviatiky od antiky do r. 1914*, Brno 2012; Riccardo Niccoli, *Historie letectví*, Praha 2003.

¹⁷² Viz Sven Lütticken, „Keep your Distance“ Aby Warburg on Myth and Modern Art, *Oxford Art Journal* 28, 2005, s. 50–51. – Dobové připodobňování či kontrapozice dobových vymožeností k antickým mýtům viz např. také Louis Aragon (cit. v pozn. 127), s. 92.

*chlapec, vzlétli bratři Wrightové poprvé do výše 60 cm nad zem, když jsem byl v obecné škole, viděl jsem poprvé aeroplán. Lidé stáli na ulicích a ukazovali prstem k nebi. Pamatuji si ještě na první let přes oceán, který pro vaše děti bude již jen v dějepise...*¹⁷³

Moderní doba, charakterizovaná snahou o rozvoj nových technologií a způsobů dopravy, však s sebou nesla i tragické okamžiky. Rané letecké katastrofy tak byly analogicky některými vnímány jako Íkarovy pády, důsledek obrácení se technologického pokroku vůči člověku. Íkarův mýtus je podobenstvím obou naznačených poloh lidského snažení – snahy o vyšší cíle i neúspěchu a pádu. Mýtus však byl reinterpretován také do podoby poselství boje proti tyranii – do protifašistického kontextu mýtus vložil italský dramatik Lauro de Bosis.¹⁷⁴

V novodobé historii se příběh dočkal řady dramatizací a postava Íkarova inspirovala celou řadu umělců. Uměleckou tvorbu první poloviny dvacátého století ovlivnila i báseň *Les plaintes d'un Icare (Nářek jednoho Ikara)* Charlese Baudelaira, publikovaná v roce 1862 ve sbírce *Květy zla*, v níž Baudelaire srovnává osud Íkara s osudem moderního básníka:

„Nadarmo chtěl jsem hledat v čase

prostor a jeho konečnost,

zatímco v ohni, žhavém dost,

mé křídlo zvolna rozbíjí se.

Spalován touhou po kráse,

čest nejvyšší nebudu mít:

propasti jméno propůjčiti,

¹⁷³ Adolf Hoffmeister, *Poezie a karikatura*, Praha 1961, s. 11.

¹⁷⁴ Joseph Farrell, Icarus as Anti-Fascist Myth: The Case of Lauro de Bosis, *Italica* 69, 2, 1992.

*která v mou hrobku změní se.*¹⁷⁵

Ozvuky mýtu nalezneme také např. v románu *Portrét umělce v jinošských letech* Jamese Joyce, kde opět dochází k propojení mýtu se sny a touhami mladého umělce.¹⁷⁶ „Žít, bloudit, padat, vítězit, znovu vytvářet život ze života...“¹⁷⁷ A to za každou cenu: „*A nebojím se omylu, i velkého omylu, životního omylu, omylu třeba na věčné časy.*“¹⁷⁸

V roce 1935 byl v Paříži uveden balet *Odlet Íkarův* skladatele Igora Markeviche a choreografa Serge Lifara. Návrhy divadelních kostýmů a dekorací tehdy vytvořil Pablo Picasso, který význam Íkarova pádu pro moderní dobu zhmotnil o řadu let později, v roce 1958, v budově ústředí UNESCO v Paříži. Malba podle Pabla Picassa „*depict peaceful humanity turning its gaze toward the happy future.*“¹⁷⁹ Námět ve dvacátém století zpracovávali také Sidney Nolan (1939–40),¹⁸⁰ Jackson Pollock (1945) či Henri Matisse (1943), jehož slavný *Íkaros* z alba *Jazz* je doprovázen textem *L'Avion*.¹⁸¹

Íkarův mýtus rezonoval také v české literatuře. Jaroslav Vrchlický věnoval Íkarovi báseň ve sbírce *Různé masky*. V ní stejně jako v případě *Květů zla* je Íkaros připodobňován k modernímu básníkovi.¹⁸² Íkarův příběh inspiroval také jeden z románů Svatopluka Čecha. Osud hlavního hrdiny Pavla Vysockého, neúspěšného vynálezce, který sní o sestavení létajícího stroje, snílka, je jak životem, tak

¹⁷⁵ Charles Baudelaire, Nářek jednoho Ikara, in idem – Gustav Francel (ed.), *Má temná krásko*, Praha 2002, s. 73.

¹⁷⁶ Na pokračování vycházelo v letech 1914–1915 v londýnském *Egoist*.

¹⁷⁷ James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, Praha 1983, s. 203.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 286.

¹⁷⁹ Pierre Cabanne, *Pablo Picasso: His Life and Times*, New York 1977, s. 487. – Nástěnná malba byla původně pojmenována jako *Les Forces de la Vie et de l'Esprit triomphant du Mal*, již od roku 1958 je však kompozice nazývána *Pádem Íkarovým*. – K interpretaci Picassovy nástěnné malby viz Frances di Lauro (cit. v pozn. 170), s. 209–222.

¹⁸⁰ Návrhy pro australské provedení Lifarova baletu *Odlet Íkarův* v Sydney a Melbourne.

¹⁸¹ Mytologické náměty krétského cyklu Matisse rozpracovával i při ilustrování knihy Henryho de Montherlanta *Pasiphaé: Chant de Minos*. – V textu *L'Avion* zdůrazňuje Henri Matisse význam cestování pro rozšiřování obzorů člověka. Viz Karl Kilinski (cit. v pozn. 20), s. 373.

¹⁸² „*Jak řítí se! Pád velký jako vzlet! / Kam směřoval, tam toužil básník mnohý...*“ Viz Jaroslav Vrchlický, *Za trochu lásky*, Praha 1979, s. 57. Báseň byla poprvé publikována ve sbírce *Různé masky* v roce 1889.

i tragickým koncem – zřícením z věže, připodobněn osudu mýtického hrdiny.¹⁸³ Pod vlivem událostí roku 1919 vznikla báseň Vladimíra Roye *Náš Ikarus*, oslavná poéma věnovaná tragickému skonu a odkazu Rastislava Štefánika, jeho „závratnému letu, nezvratnému pádu,“¹⁸⁴

Ve znázorňování mýtu ve 20. století je patrný také vliv umění velkých mistrů epoch předcházejících. Klíčovou roli zde sehrál mnohohfigurální obraz *Pád Íkarův* od Pietera Brueghela st. (1569).¹⁸⁵ V krajinné kompozici je hlavní motiv obrazu téměř přehlédnutelný. Íkaros padá do hlubin nedaleko břehu, z vody vyčnívají pouze jeho do vzduchu kopající nohy. Od místa pádu se rozbíhají soustředné vlnky. Postavy oráče, rybáře a pastýře, kteří podle Ovidia zastavili práci, když viděli na nebi letícího Íkara a Daidala, myslí si, že to letí bohové, pád mladíkův v Brueghelově podání nesledují. V krajině je lidský činitel jen okrajový, pád mladíka byl odsunut na samý okraj, proběhl bez povšimnutí ostatních; tragický osud jedince na ně a na chod světa nemá žádný vliv.¹⁸⁶ Obraz inspiroval nejen výtvarné umělce, ale také básníky, kteří po jeho zhlédnutí skládali ve 20. století verše, a navazovali tak na tradici ekphrasis.¹⁸⁷

Íkarův pád do českého umění dvacátého století přináší Jan Preisler (1872–1918). V roce 1902 znázorňuje padlého Íkara mrtvého na zemi, v okamžiku těsně po završení tragické události [19, 20]. Pozůstatky konstrukce křídel, která se v důsledku Íkarovy touhy letět výš ke slunci rozpadla, se nacházejí pod mrtvým

¹⁸³ Svatopluk Čech sám zamýšlel román zcela přepracovat. Nakonec tak však neučinil a román vyšel knižně v nezměněné podobě v roce 1908. Dobová kritika označila román za nezdařilý. Viz Eva Faltusová, *Beletristická próza Svatopluka Čecha, romány Kandidát nesmrtelnosti a Ikaros* (diplomová práce) [online], Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, Brno 2009, s. 118 [citováno 2014-01-03]. Dostupné z http://is.muni.cz/th/110235/ff_m_b1/. Faltusová podává také literární rozbor románu *Ikaros*.

¹⁸⁴ Vladimír Roy, *Náš Ikarus*, Turčianský Svätý Martin 1920.

¹⁸⁵ Krajina s pádem Ikarovým, 1569, připisovaná Pieteru Breughelovi st. (dnes v Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), byla veřejnosti poprvé prezentována v roce 1912 v Londýně na aukci umění, kde byla zakoupena právě do Bruselu.

¹⁸⁶ Srov. s renesančními zobrazeními, kde Íkaros a Daidalos jsou v obrazech centrálními postavami. – Bývá poukazováno také na souvislost s holandským příslovím „no plough stops for a man who dies“.

¹⁸⁷ V tradici pokračuje W. H. Auden, když v básni *Musée des Beaux Arts* (1938) popisuje Brueghelovo plátno. Dále například William Carlos Williams a jeho báseň *Landscape with the Fall of Icarus* (1962).

mladíkem, jehož tělo vidíme ležet na mořském břehu. V pozadí ční skalní útvar, odkud scénu pozoruje tajemná postava. Preisler znázorňuje mladého hrdinu v okamžiku tragického ztroskotání jeho mladého života a snu. Motiv padlého těla kompozičně navazuje na starší Preislerovy práce. Připomíná tak ilustraci k esejí *Nebezpečí sklizně* od Otokara Březiny,¹⁸⁸ a také sérii studií a výsledný obraz s názvem *Jarní večer* (1898).¹⁸⁹ Všem zmíněným dílům je společný motiv mladého člověka ležícího s rozpřaženými rukama ať již na mořském břehu, nebo ve středoevropské krajině s typickými břízovými kmeny. Preislerův *Íkarův pád* je součástí zvýšeného zájmu malíře o antickou mytologickou tematiku, jenž se projevil také v obrazech *Diana na lovu* (1908) či např. v opakovaném zpracovávání námětu Léda s labutí (1908, 1912) [164, 165].

Íkarův pád se ve dvacátém století stává vhodným podobenstvím pro historické události a jejich kritické reflektování v umění. Jan Štursa rozpracovává námět Íkarova pádu v letech 1919 a 1920. Tematicky i stylově se Štursův *Íkaros* [34, 35] váže k *Raněnému*, rozpracovává otázku pohybu těla a znázorňuje tělo mladého muže hroučící se v tragickém pádu, jemuž se snaží zabránit, s rukama vztaženými k nebesům. „*Jen ruce vztyčily se na chvíli nad raněnou hlavou, aby hned nato bezvládně klesly k trupu.*“¹⁹⁰ Právě gesto rukou a námět pádu dává obě sochy do úzké souvislosti. Touha po nebeských výšinách, Íkarův heroický vzlet a následný

¹⁸⁸ Dle Antonína Matějčka se ilustrace spíše vztahuje k básni *Těm, kteří nesou štít*, jejíž výtisk měl Preisler doma. Viz Antonín Matějček, *Jan Preisler*, Praha 1950, s. 53. – Esej *Nebezpečí sklizně*, kterou doprovází Preislerova ilustrace, otevírá otázku umělecké tvorby: „*Tvůrci je proto třeba zápasu, pohybu, ze hlubin vzhůru se valícího vlnění pramene.... A běda tvůrcům, zpronevěří-li se svému poslání! Vlastní jejich tvůrčí moc, slavná i strašná, obrátí se proti nim.*“ Viz Otokar Březina, *Nebezpečí sklizně, Volné směry VII*, 1903, s. 3-5. – Reprodukce kresby viz Petr Wittlich et al., *Jan Preisler: 1872-1918* (kat. výst), Obecní dům, Praha 2003, obr. 137.

¹⁸⁹ Jan Preisler, *Jarní večer*, 1898, olej na plátně, 35 x 71 cm, Národní galerie v Praze.

¹⁹⁰ Ke vzniku *Raněného* vedl údajně osobní zážitek Jana Štursy z první světové války, kdy viděl v zákopech smrt mladého vojáka, který střelen do hlavy se zhroutil k zemi: „*Viděl kdysi, jak mladý voják, zpola hoch, klesl jakoby podtat, k zemi, střelen byv do hlavy. Byl to zlomek vteřiny, v němž se skládalo mladé zdravé tělo k zemi, v němž popustily rázem všechny svaly. Jen ruce vztyčily se na chvíli nad raněnou hlavou, aby hned nato bezvládně klesly k trupu.*“ Viz Antonín Matějček, *Jan Štursa*, Praha 1923, s. 46.

tragický pád jako symbol lidského snažení a vůle jsou znázorněny v jednom jediném pohybu.

Kresebné studie v Národní galerii v Praze [37] a Moravské galerii v Brně [36] ukazují vývoj pozice a dynamiky postavy a v linii naznačují také postupné zdůrazňování Íkarových křídel. Ty dopadají do zpěněných mořských vln a vytvářejí plastice téměř ornamentálně pojatý podstavec. Antonín Matějček vznik sochy dává do přímé souvislosti s úmrtím generála Milana Rastislava Štefánika v roce 1919,¹⁹¹ jehož s mýtickou postavou Íkara přímo ztotožnil slovenský básník Vladimír Roy v poémě *Náš Ikarus* (1920).

*„...kol Devína, a nad ním kmitol zrazu
z antickej zeme chvátajúci letec...
Letel si vysoko, vznášal sa nad nami,
nesený veľkými túžbami snahami,
...Tak skončil letec-plavec smelý
nesmiernych dial'a šírych mor“*¹⁹²

První světová válka byla obdobím, kdy letectví zaznamenalo výrazný rozvoj, zároveň však bylo vedle technologických úspěchů poznamenáno řadou leteckých katastrof včetně také leteckého neštěstí ze dne 4. května 1919, při kterém v Bratislavě při návratu z Itálie do vlasti zahynul generál Milan Rastislav Štefánik, organizátor československých legií, jeden ze zakladatelů Československa v roce 1918, významná osobnost politického života.¹⁹³

Smrt Milana Rastislava Štefánika při leteckém neštěstí nezůstala v uměleckých kruzích bez odezvy. Kromě již zmíněných reflexí v tvorbě

¹⁹¹ Ibidem, s. 27.

¹⁹² Vladimír Roy (cit. v pozn. 184).

¹⁹³ K osobnosti Milana Rastislava Štefánika viz např. Pavel Kosatík, *Čeští demokraté: 50 nejvýznamnějších osobností veřejného života*, Praha 2010; Ján Fúška, M. R. Štefánik v myšlienkach a obrazoch, Bratislava 2010.

Vladimíra Roye a Jana Štursy inspirovala tragická událost k vytvoření plastiky *Pád letce* také brněnského sochaře Josefa Kubíčka [28].¹⁹⁴ Tato Kubíčková dřevěná plastika z roku 1920 byla ve *Volných směrech* reprodukována pod názvem *Ikaros*.¹⁹⁵

Inspiraci českému výtvarnému umění však přináší také tuzemská dobová literární díla. Polytematická skladb *Nový Ikaros* od Konstantina Biebla využívající pravidel apollinairovského pásma byla vydána v roce 1929 Nakladatelstvím Aventina.¹⁹⁶ Konstantin Biebl v básni vychází z vlastních zážitků a v souladu se zvolenou formou používá volné asociace, proud vzpomínek, dojmů, nálad, snu, přičemž se zde prolínají různé časové roviny. Hrdina – nový Íkaros, básník, cestuje po světě, překračuje světadíly, ale vydává se také proti proudu času – do minulosti.

Pro Konstantina Biebla je příběh Íkarův symbolem touhy moderního člověka – básníka, aby v sobě našel „*křídla, odvahu fantazií překlenout prostor a čas*“.¹⁹⁷ První vydání *Nového Ikara* v roce 1929 doprovodil ilustracemi František Muzika. Vyšel jak z názvu básně, tak i z některých konkrétních veršů, které obdobně jako Biebl volně propojil do jednoho polytematického celku. František Muzika tak akceptuje v ilustraci základní linie mýtu, a zároveň postupuje v intencích apollinairovského Bieblova pásma. Frontispis [22, 21] znázorňuje ve vzduchu se vznášející javorový list; trajektorie jeho letu je naznačena, neodvratně směřuje ke kříži, symbolizujícímu hřbitov.

¹⁹⁴ Tragickou leteckou nehodu jako hlavní inspirační zdroj pro vznik díla uvádí Jiří Hlušíčka, *Sochař Josef Kubíček*, Praha 2000, s. 16-17. – Související dřevoryt *Pád letce* z roku 1920, užívající stejné kompoziční řešení, viz ibidem, obr. 6.

¹⁹⁵ *Volné směry* XXI, 1921–1922, s. 16.

¹⁹⁶ Název snad Konstantin Biebl zvolil v návaznosti na tvorbu německého básníka Ivana Golla a jeho *Nového Orfea*. Orfeus Ivana Golla sestupuje do lidského podsvětí, kde vystupuje jako flašinetář, moderní pěvec, bůh, spasitel. Viz Ivan Goll, *Nový Orfeus*, Praha 1921.

¹⁹⁷ Miroslav Červenka – Vladimír Macura – Jaroslav Med – Zdeněk Pešat, *Slovník básnických knih: Díla české poezie od obrození do roku 1945*, Praha 1990, s. 180-182.

Nový Ikaros je básník, vznášející se „v prostoru a čase“. Biebl vyzývá básníky k nalezení odvahy, fantazie - křídel: „Bože dej křídla básníkům, tak jako andělům semenům javorovým...“ I v Bieblově básni se objevují náznaky na letecký Íkarův mýtus, stručně ve vzpomínkách na první světovou válku: „Slyš aeroplán, padá na hřbitov.“¹⁹⁸

Stejně jako Konstantin Biebl i Alois Wachsman (1898–1942) situuje Íkarův příběh do ryze moderního světa na kresbě *Pád Íkarův* (1934) [27].¹⁹⁹ Nahý mladík padá z nebe přímo na ostny moderního kovového plotu v parku. Za ním se k zemi volně snáší sluncem poničená konstrukce křídel, peří padající z uvolněného vosku a závoj. Konstrukce křídel se však zdá být více poničená, než jen důsledkem roztátí vosku. Je zlomená a vyvolává otázku, co vlastně způsobilo tragický pád. Zatímco ve verzi mýtu podávané Ovidiem byli svědky pádu pastýř, rybář a oráč, kteří celou scénu sledovali myslíce si, že jde o letící bohy, muž sedící na lavičce si obdobně jako ve výše diskutovaném Brueghelově obraze Íkara vůbec nevšímá. Wachsman sedícího mladíka znázornil jako typovou postavu, bez individualizovaných rysů. Muž tak může být symbolem moderní společnosti, nevšimavé k tragédiím pomíjivé lidské existence, k nimž dochází v naší bezprostřední blízkosti.

Alois Wachsman mytologické náměty zasazoval do svých obrazů jakožto integrální součásti moderního světa, resp. zasazoval je do času a prostoru, kde se zcela přirozeně prolíná minulost se současností. *Pád Íkarův* (1934), *Faethon* (1941) [38], *Paridův soud* (1942) [154] a další Wachsmanovy mytologické obrazy dobře dokumentují tento pro Wachsmana typický přístup ke zpracování mytologické látky, využívající prolínání různých časových i geografických rovin.

¹⁹⁸ Konstantin Biebl, *Nový Ikaros*, Praha 1929. – Konstantin Biebl byl v roce 1918 na frontě zajat a odsouzen k smrti. Před smrtí se zachránil se útekem. Svůj život nakonec zakončil pádem z okna svého bytu. Jeho smrt je do dnešního dne opředená nejasnostmi.

¹⁹⁹ Alois Wachsman námět provedl také v technice akvarelu.

V polovině třicátých let se Wachsman tématice pádu, viny a trestu věnoval mnohem hlouběji. V době, kdy kreslil *Pád Ikarův*, se zabíral také motivem pádu andělů. *Pád andělů* (1934) je jedním z prvních obrazů v řadě děl s biblickou tematikou, která postupně převládne nad antickou mytologií. V obou zpracovávaných námětech je zastoupen motiv božského zásahu, trestu a následného pádu. O několik let později se k tématice vzletu, trestu a pádu navrácí ještě jednou, a to v již zmíněném obraze *Faethon*.

Přímou návaznost na výše představený Brueghelův obraz vykazuje série obrazů s námětem Íkara pádu od malíře Josefa Šímy. V roce 1936 vznikají v Šimově ateliéru hned tři verze *Íkara pádu* [23, 24, 25]. K námětu se Šíma, jak je pro něj obvyklé, vrací ještě později, a to v padesátých letech, kdy vzniká abstraktní obraz *Pád Ikarův* (1958) a série dřevorytů.

Jediným figurálním motivem a vodítkem, vedoucím vedle názvu k interpretaci obrazu, jsou nohy Íkara padajícího po hlavě ne do moře, jak popisuje Ovidius, ale do temné trojúhelné tůně obklopené zalesněnými svahy. V zadním plánu obrazu se vyjímá moderní kovový rozhlasový vysílač a velký zářivě bílý krystal,²⁰⁰ zrcadlící se v sluncem osvětlené části vodní hladiny [23]. Tento motiv zrcadlení je v Šimově soudobém díle často přítomný; setkáváme se s ním již v obraze *Ťůň* (1935) a krajinách s krystaly.²⁰¹ Také zvláštní pruh, sestavený z protikladných barev černé a bílé, se rozvíjí již na ranějších Šimových obrazech kolem roku 1928.²⁰²

²⁰⁰ Ke genezi a významu krystalu v Šimově tvorbě viz František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 80.

²⁰¹ Bydžovská a Srp nacházejí souvislost mezi krajinou okolí Jaroměře, odkud Šíma pocházel a kde prožil dětství, a Francií, kde dlouhodobě pobýval. Viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 86. – Motiv tůně je přítomen i na obraze *Jaroměř* (1933) v Galerii hlavního města Prahy.

²⁰² Černobílý horizontální prvek se objevuje např. v ilustraci k básni *Ztracený ráj* Pierra Jouva (1928), obrazech *Mlno* (1927) či *Elektrické výboje* (1928). Reprodukce viz František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 132–135.

Prvkem, propojujícím Šímův obraz s antickým mýtem, jsou vedle názvu obrazu zejména Íkarovy nohy, výpůjčka detailu z výše uvedeného obrazu připisovaného Pieteru Brueghelovi st.²⁰³ Jak již bylo poukázáno výše, tento obraz se stal významným inspiračním zdrojem v recepci Íkarova mýtu ve dvacátém století. Jak v obraze Brueghelově, tak v obraze Josefa Šímy jsou nohy topícího se Íkara v podstatě jediným přímým odkazem na antický mýtus, který je přenesen do doby současníků obou malířů.²⁰⁴ V obraze Josefa Šímy se prolínají, jak upozorňují Bydžovská a Srp, prvky různorodého původu (mytologické, autobiografické, krajinné), a naznačují, že obraz může mít vedle obecného humanistického poselství, jehož nositelem mýtus Íkarův je, také rovinu zcela osobní. Vzniku obrazu v roce 1936 totiž bezprostředně předcházela smrt Šímova dobrého přítele, architekta Bedřicha Feuersteina, který v květnu 1936 spáchal sebevraždu skokem do Vltavy z Trojského mostu.²⁰⁵

Silueta vysílače na dvou ze tří verzí Íkarova pádu [23, 25] vytváří antickému mýtu moderní aktuální kulisy a zasazuje bezčasý mýtus do minulého století. Hranol zároveň posouvá celou kompozici do nereálné snové atmosféry. Na variantě obrazu, uchovávané v Galerii Zlatá husa v Praze, není vysílač zobrazen, krystal zůstává zachován; čas ani prostor zde není definován, mýtus se odehrává kdykoli a kdekoli [24]. Poprvé se zde objevuje diagonálně pojatý pruh světa nebo vzdušný vír, který naznačuje směr Íkarova pádu, a do hry tak vnáší působení přírody, resp. zdůraznění vyššího božského zásahu. Ve třetí verzi *Íkarova pádu* (1936) [25] přidává Josef Šíma další nadčasový prvek – akt ženy sedící zády

²⁰³ S reflexí motivu nohou padajících do vody se setkáme v českém umění znovu v sedmdesátých letech minulého století v díle Jánuse Kubička, kde se Íkarovy nohy přeměnily v nohy Íkarčiny v koláži *Íkarčín pád* (1977).

²⁰⁴ V obraze Pietera Brueghela st. jsou navíc zaznamenány drobné poukazy na detaily příběhu, vycházející z popisu v Ovidiových *Metamorfózách*.

²⁰⁵ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 86. Události věnoval Vítězslav Nezval báseň *Trojský most*. Publikována byla ve sbírce *Praha s prsty deště*. - K úmrtí Bedřicha Feuersteina viz též Adolf Hoffmeister, *Za Bedřichem Feuersteinem, Volné směry* XXXII, č. 1, 1936, s. 229–230.

k divákovi a sledující scénu. V pozměněné podobě bude postava zopakována i na obraze *Zoufalství Orfeovo* (1942) [93].

Na zajímavou kombinaci zdánlivě obsahově nesourodých mýtů upozornili Bydžovská a Srp. Josef Šíma ve frontispisu k básni Jeana Pierra Jouva *Ztracený ráj* (se Šimovými ilustracemi vydáno 1938) originálním způsobem propojil námět Lédy a labutě s pádem Íkarovým [26].²⁰⁶ V pozadí kompozice můžeme vidět bílý krystal i černobílý horizontální pruh. Před těmito prvky se objevuje motiv ze Šimova obrazu *Léda s labutí* (1938), v němž Šíma zpracoval klasické mytologické téma velmi nekonvenčními ikonografickými prostředky [168], jež vyniknou například ve srovnání s Lédami Preislerovými [164, 165] či Františka Tichého [167]. V popředí kompozice vidíme detail Íkarových nohou, čnicích nad vodní hladinu, přenesený ze Šimových obrazů s námětem pádu Íkarova.

Tento příklad velmi dobře ilustruje Šímovo v podstatě volné nakládání s mytologickými náměty, propojování zdánlivě nesourodého a neslučitelného. Bydžovská a Srp interpretují kresbu v symbolice prvního hříchu a následného pádu. Léda zde zastupuje prvotní hřích, jehož je pád Íkarův důsledkem. Dle Bydžovské a Srpa chtěl Šíma spojením mýtu vytvořit ilustraci vhodnou k tématice Jouvova *Ztraceného ráje*.²⁰⁷

Pro Šmejkal představuje Šímův *Pád Íkarův* obecné podobenství „ztroskotané cesty ke svobodě, marný pokus o únik“. Íkara nahlíží jako zpychlého a zaslepeného jedince, symbolizujícího selhání rozumu, a obraz dává do souvislosti s krachem evropské civilizace, která obrátila proti sobě výsledky

²⁰⁶ Ke spolupráci Josefa Šímy s básníkem Pierrem Jeanem Jouvem viz František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 95n. Geneze společného díla byla komplikovaná. Z finančních důvodů byl *Le paradis perdu* publikován v roce 1929 (nejdříve bez ilustrací Josefa Šímy) nakladatelstvím Bernarda Grasset. S ilustracemi Josefa Šímy bylo dílo publikováno až v roce 1938 nakladatelstvím Guy Lévis-Man.

²⁰⁷ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 91.

vědeckotechnického pokroku.²⁰⁸ V interpretaci Šmejkalově se tak odráží dobová obava ze zneužití vědeckých výsledků a technologie proti člověku, jež byla reflektována i ve vystoupení Arne Nováka při vernisáži Procházkova *Prométhea přinášejícího lidstvu oheň* v roce 1938.

O dva roky dříve, než se obrátil k námětu pádu Íkarova, Josef Šíma opakovaně zpracovával další z mýtů krétského cyklu, a to mýtus o hrdinu Théseovi v obrazech *Návrat Théseův* (1933-34) [82, 85–89]. Propojujícím prvkem obou mýtů je zejména labyrint, jehož je jeden z hrdinů tvůrcem (Daidalos), druhý přemožitelem (Théseus). Třicátá léta jsou v Šimově tvorbě obdobím kulminace mytologické tematiky. Zajímavá srovnání nabízí také *Paridův soud* (1936) [153]. Stejně jako v případě ostatních obrazů je i tento zasazen do jakéhosi „mytologického bezčasí“. Tři bohyně reprezentují bezhlavá nahá ženská torza, téměř vznášející se, jak je známe z dalších Šimových obrazů, např. *Vzpomínky na Iliadu* (1934).²⁰⁹ Obelisk, zastupující v obraze Parida, se zrcadlí v temné vodě tůňky, pak doplňuje kompozici o mužský princip.²¹⁰ Téměř technicistní pojetí zde vynikne např. v porovnání s *Paridovým soudem* Jana Baucha (1942), který doslova překypuje ženstvím [152].

České výtvarné umění druhé světové války a období těsně po jejím skončení přináší další příklady užití Íkarova mýtu v zajímavých kontextech a souvislostech. *Íkaros* Jana Konůpka padá v dramatickém pádu podpořeném silami přírody [29]. Původce pádu – bůh Hélios – je znázorněn nad těžkými mračny jakožto tajemná zahalená postava, která přináší smrt v podobě ostrých paprsků od ní vyzařujících. Ve druhé variantě námětu [30] získává postava děsivé rysy tváře téměř připomínající plynovou masku. Nenaplněná touha po svobodě

²⁰⁸ František Šmejkal, Josef Šíma (cit. v pozn. 161), s. 209.

²⁰⁹ *Vzpomínka na Iliadu*, 1934, tempera, plátno, 58x120, Národní galerie v Praze. Reprodukováno v Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 72.

²¹⁰ Šmejkal interpretuje obelisk na základě Šimovy eseje „*O jídle*“, publikované v *Gentlemanovi VI*, 1929-30, jako symbol mužského údu. Viz Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 225.

v průběhu druhé světové války, zejména touha po svobodném tvůrčím rozmachu, se zrcadlí v *Ikarovi* (1944) [33] malíře, grafika a ilustrátora Karla Svolinského (1896–1986). Zlámané tělo mladého Íkara leží i s rozbitými křídly ztroskotaného snu na skále. Přihlížející tvář ženy vyjadřuje žal. Mimo hlavní plán kompozice se však již rodí noví Íkarové, symbolizující nekonečný sen a touhu po svobodě a dosažení výšin, vlastností, které jsou nesmrtelné a rodí se stále znovu a znovu. Nový Íkaros povstává v podobě muže-ptáka-letce a opět míří za naplněním snů lidstva.

Až v období těsně po druhé světové válce se námět aktualizuje i pro tvorbu mladšího surrealisty Václava Tikala. Právě jeho tvorba válečného a poválečného období je velmi výrazně poznamenána atmosférou válečných událostí – ta se projevuje jak v tématice, tak také v ladění jednotlivých obrazů. Vedle obrazů, v nichž Tikal reaguje na konkrétní dobové tragické události či katastrofické představy (např. *Lidice*, 1944, či *Konec jedné civilizace*, 1945), se v jeho díle objevuje i tematika úniku z reality, tematiku pádu – *Vrak* (1945), *Ztroskotání* (1944), *Iluze iluze* (1943).²¹¹

Pád Ikarův (1946) [31] Tikalův přenáší téma do atmosféry snu – zachycuje nereálnou bažinatou krajinu plnou fantaskní divoké vegetace, kterou známe i z dalších Tikalových obrazů tohoto období – velké listy, pnoucí se rostliny, nereálné organické útvary.²¹² Téměř jako poukaz na Šimovu tvorbu se jeví bílý trojúhelník (odraz ve vodě) i vznášející se krystal ve středním pásu obrazu. Znázornění tématu se obešlo bez figurálních výrazových prostředků – Íkaros není v obraze zachycen, ani jeho přítomnost není nijak naznačena. Snad jediným konkrétním poukazem na mýtus může být zvláštní spleť uchycená ve větvích keře

²¹¹ Blíže k Tikalově tvorbě zmíněného období viz Jiří Vykoukal (cit. v pozn. 151), s. 21–24.

²¹² Jiří Vykoukal poukazuje na souvislost *Pádu Ikarova* s obrazem *La joie de vivre* Maxe Ernsta. Viz ibidem, s. 30.

v pravé části obrazu, která snad naznačuje Íkarova sluncem poničená křídla. Je to v podstatě pouze název, jenž Tikal obrazu dal, který je pro diváka komentářem, návodem evokujícím umělcům záměr a naznačujícím směr čtení obrazu.

V kontextu soudobé tvorby Václava Tikala se nabízí spíše tragická interpretace námětu úzce související s temnou atmosférou válečných let a válečných hrůz. Tématika pádu, ztráty iluzí, úniku z temné reality – *Pád Ikarův* je jednou z řady děl, v nichž je tato tragická tematika, probuzená u Václava Tikala válečnými událostmi, reflektována. Motiv tragického pádu do rozlehlé krajiny přináší v roce 1945 také *Ikarova krajina* [32] Bohdana Laciny (1912–1971), umělce, jenž byl spolu s Václavem Tikalem členem Skupiny Ra. Temná krajina s motivem zkázy v popředí navazuje svojí atmosférou a barevností na Lacinovy obrazy reflektující tragédii druhé světové války a umělcovy katastrofické vize. Doutnající trosky v popředí, motiv objevující se v modifikované podobě také na *Hraniční krajině III* (1945), nahradila v druhé variantě *Ikarovy krajiny* (1964) změť kovových prvků, vyvolávající až dojem zříceného leteckého stroje.²¹³

Tématikou vzletu, následného trestu a pádu, ale také snahou o dosažení nebeských výšin a posouvání lidských možností souvisí s Íkarovým mýtem úzce také příběh Faëthontův. Ačkoli ze zcela jiného mytologického okruhu, příběh je příbuzný mýtu o Íkarovi právě motivem pádu mladého člověka, který pro svou touhu po nebeských výšinách umírá pádem z výšky na zem. Faëthón byl synem boha slunce – Héliá. O svém božském původu mladík pochyboval, navštívil proto svého otce, který mu jako svému synovi slíbil splnit každé jeho přání. Faëthón si neuváženě přál být na jeden den vozatajem otcova slunečního vozu. Hélios, ač nerad, synovi sluneční vůz zapůjčil. Nezkušený mladík silné koně nezvládl, ti

²¹³ *Ikarova krajina* (1945) je jedním z prvních obrazů mytologické inspirace, která se v Lacinově tvorbě významným způsobem objevuje znovu v šedesátých letech v obrazech *Niobé* (1966), *Léda* (1965), *Prométheiana* (1968) a *Minotaurus* (1970–71). Je zároveň příkladem jeho zaujetí krajinářstvím a krajinou, která prostupuje celé jeho dílo. Blíže k tvorbě Bohdana Laciny viz Jiří Hlušíčka, *Bohdan Lacina: 1912–1971*, Brno 2012.

slétli příliš nízko a žár z vozu spálil část zemského povrchu. Zeus, když viděl zkázu, kterou mladík nerozumnou jízdou a řízením otcova spřežení způsobil, srazil Faëthonta bleskem z vozu. Mladík se zřítíl do řeky Eridanu a při pádu zahynul.²¹⁴

„Hesperské vodní víly to tělo, trojklaným bleskem

čadící, uloží v hroba nápisem označí kámen:

Faëthón leží zde, jenž řídil otcovy koně;

nezvládl vůz a padl, však při velkém, odvážném činu.“²¹⁵

Ve výtvarném umění se setkáváme se dvěma typy zobrazení mytologického příběhu. Faëthón, padající z vozu poté, co je zasažen bleskem Diovým, se stal námětem obrazů Michelangela (1533) či Petera Paula Rubense (1605). Objevují se však také zachycení onoho dramatického předznamenávajícího momentu – okamžiku, kdy mladý Faëthón prosí svého otce, aby mohl řídit jeho vůz, viz například freska na zámku ve Fontainebleu podle kresby Francesa Primaticcia (1551–56), či okamžiky následující po tragickém pádu. Dramaticky pojatý pád zachytili také Gustave Moreau (1878), Odilon Redon (1896, 1905–1906), ve dvacátém století potom Giorgio de Chirico (1943), Pablo Picasso (1930) či např. Georges Braque (1945).

V českých zemích se mýtus dočkal velmi zajímavé interpretace v podobě tragédie *Faëthón* dramatika Otakara Theera (1880–1917). Hra byla uvedena v roce 1917 v Národním divadle. Otakar Theer v ní vypráví příběh o vzpouře proti božskému řádu a nerovnému jednání bohů s lidmi, o cestě za svobodou, a podává divákovi oslavu velikosti člověka a boje za vyšší cíle. V Theerově pojetí není Faëthón zpupným mladíkem toužícím po uznání ostatních, ale je mladým mužem

²¹⁴ Klasickými zdroji mýtu jsou: Hésiodos, *Theog.* 986-91; Euripides, *Phaethon*; Plato, *Tim.* 22C; Apollonius Rhódský, *Argon.* 4.597-611; Lucretius, *De rerum nat.* 5.396-410; Diodóros, *Bibl. hist.* 5.23; Vergilius, *Aen.* 10.189; Ovidius, *Metam.* 1.750-2.380; Apollodóros, *Bibliotheca* 3.14.4; Pausanias, *Descript. Graec.* 1.4.1, 2.3.2; Hyginus, *Fabulae* 152A, 154, 156, 250; Lúkianos, *Dialogi deorum* 24; Filostratos Mladší, *Im.* 1.11. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 888.

²¹⁵ Ovidius, *Metam.* 2.325–328.

prahnoucím po svobodě a stojícím v opozici proti stávajícímu božskému zřízení a nadvládě Diově.

„K Diovi doletím. S trůnu, jako s mlatu prach, setru jej. Lidstva i země okovy - rozbiji!“ popisuje svůj plán Theerův Faëthón. Jeho cílem je: *„...Stejný bohům i lidem úděl připadne. K života stolu zasednou stejnému“*. Faëthón při své cestě volá: *„Vítejte nebesa, Světelná propasti, vítěj! Spravedlnost a svobodu přináším. Konec, konec tvé pýše, Kronovče.“* Na cestě potkává k vrcholku skály připoutaného Prométhea, který s nadějí sleduje jeho cestu za svobodou. *„Vůz hrůzou oslnil Olymp. Diova moc se hroutí. Faethon však umírá zasažen Diovým bleskem. „Mrtva je naděj!“²¹⁶*

Ačkoli se hra dočkala pouhých tří repríz a nebyla již znovu uvedena, pro svůj obsah byla v době probíhající první světové války a zápasu o vlastní samostatný československý stát vnímána jako *„výzva k národnostně politické nesmluvnosti“*, jak dokládá svědectví F. X. Šaldy.²¹⁷

Faëthontův mýtus rezonoval i v dalších zlomových okamžicích národa, v období druhé světové války. *Faethon* (1937) [39, 40] Emila Filly patří ideově a tematicky do cyklu *Bojů a zápasů*. Řeckého hrdinu Héraklea zde však nahradil mladík Faëthón. Známa jsou dvě variantní provedení tohoto námětu, kompozicí a stylem obdobná, lišící se jako v řadě jiných případů v rámci *Bojů a zápasů* právě zvolenou technikou. Dynamicky pojatý obraz znázorňuje moment Diova zásahu.

*„Koně se splášili hned, i skočí v opačné strany,
vytrhnou ze jha své šíje a opustí strhaný postroj.
Hle, tam leží uzdy, zde náprava, od oje vozu*

²¹⁶ Otakar Theer, *Faëthón: Tragedie o dvou dějstvích a dohře*, Brno 1922.

²¹⁷ František Xaver Šalda, *Studie z české literatury* (online), Praha 2013, s. 227 [citováno 2014-01-05].
Dostupné z: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/90/91/07/studie_z_ceske_literatury.pdf.

odtržená, tu zlámaných kol se válejí špice:

v trosky rozbitý vůz byl rozmetán do širé dáli. ²¹⁸

Héliova kvadriga se hroutí, splašení koně padají k zemi spolu s Faëthontem, jehož ústa zůstávají otevřená v posledním výkřiku. V obraze se Fillovi podařilo dosáhnout dynamicky zaplněné kompozice řešící vztah čtyř zvířecích těl a těla lidského. Propletenec těl a údů téměř zcela zaplňuje prostor obrazové plochy. Podobně soustředil veškerou pozornost na pád kvadrigy při zpracování stejného námětu pro ilustrované vydání Ovidiových *Metamorfóz* i Pablo Picasso, jehož inspirační vlivy jsou v tvorbě Emila Filly často patrné.

Faëthonta zařadil Emil Filla do grafického cyklu *Bojů a zápasů*, a to k samému jeho závěru, čímž naznačil poselství obrazu v souvislosti s Théseovými a Hérakleovými boji. Na rozdíl od většiny ostatních Fillových obrazů s antickou mytologickou tematikou realizovaných v tomto období se děj neodehrává v mytologickém bezčase a v místně neurčeném neutrálním prostoru. *Faethon* je v tomto směru výjimečný. Jak naznačují některé detaily, zrcadlí se ve fragmentech hroutícího se vozu (obydlená krajina, středoevropská architektura v mírně zvlněné krajině), Emil Filla zasadil tragický pád do současnosti a geograficky do oblasti střední Evropy.²¹⁹

Filla provedl *Faethonta* v několika variantách. Ve variantě monumentálního obrazu [39] vidíme sluneční paprsky, jimiž vůz osvětluje prostor pod ním. Vzhledem k době vzniku a zasazení do kontextu Fillových *Bojů a zápasů* předválečných let a důrazu na dramatický moment Faëthontova pádu lze jistě obraz interpretovat jako varování před zkázou a blížící se katastrofou. Právě tu by

²¹⁸ Ovidius, *Metam.* 2.314–318.

²¹⁹ Obdobné prvky využívající architekturu ke zdůraznění dramatického účinku a zejména pro naznačení směru pádu, resp. letu, využívá také Vladimír Sychra v o něco starších obrazech, zobrazujících únos Ganymeda (1934, 1937). Viz kapitola 4.9.

Faëthón býval svým nerozvážným chováním způsobil, kdyby nebyl zasáhl Zeus a bleskem mladíka nesrazil z vozu.

Události doby vzniku *Faethonta* v roce 1937 již dávaly poměrně velmi dobře tušit budoucí události, situace ve střední Evropě se v průběhu roku dramaticky zhoršovala v důsledku německých požadavků vůči československé vládě, stejně jako válečné dění v Evropě dávalo tušit věci budoucí. „*Nejhorší katastrofa civilizace je v této hodině možná... Nezbyvá než dokázat, že tvůrce životních hodnot (básník) musí být proti katastrofě,*“ tak charakterizoval třicátá léta Pierre Jean Jouve již v roce 1933.²²⁰ Pro Emila Filly je pád Faëthontův okamžikem obnovení vesmírného řádu na prahu nebezpečí.²²¹ Tato interpretace je jistě možná, je však otázkou, zda zasazením do kontextu *Bojů a zápasů* Filla spíše nesledoval onen heroický aspekt mýtu, který se projevil již v Theerově dramatu.

Na začátku čtyřicátých let, v době nacistické okupace Československa, Faëthón ožívá také v díle Aloise Wachsmanna. Na rozdíl od Emila Filly Alois Wachsmann nezdůrazňuje tragické vyústění mýtu. Ve *Faethontovi* (1941) [38] je pozornost směřována na let Héliova vozu, v tomto konkrétním případě trigy, který je pozorován osobami stojícími na pokraji města.²²² Oblečení osob, aktovky na zádech a předměty, kterými na Faëthonta mávají a vítají jej, naznačují, že jde o skupinu studentů.

Karel Honzík poodhaluje romantickou atmosféru studentských let Aloise Wachsmanna na gymnáziu v Křemencově ulici: „...do školáckých pranic zpřítomňovaly mytologické i historické postavy. Žáci si hráli na Gally a Římany, na Lakedaimoňany. Vůdcové vystupovali s opravdovou vznešeností Periklů, Vercingetorixů, Hannibalů, vyzbrojení pravitky a aktovkami. Ale obě skutečnosti, přítomná i historická, se

²²⁰ Citováno podle Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 197.

²²¹ Čestmír Berka, *Grafické dílo Emila Filly*, Praha 1969, s. 91.

²²² Obraz předchází dvě zpracování téhož námětu v kresbě již z roku 1938. Vystaveny byly na výstavě v Obecním domě v Praze v roce 1970. Viz Marcela Mrázová, *Alois Wachsmann* (kat. výst.), Praha 1971.

tak prostupovaly, že nebylo zatěžko si představit Ikara v balóně nebo Alexandra v závodním autu.“²²³

Prostupování minulosti a přítomnosti, různých časových i geografických rovin, spojování zdánlivě neslučitelných prvků, volná interpretace jsou pro Wachsmannovu mytologickou malbu typické. Projevují se i ve *Faethontovi*, kde mladý hrdina přijíždí na Héliově voze směrem ke skupince studentů, která mu nadšeně mává. „*Jestliže Alois Wachsmann namaloval někdy po třicátém roce Faethona, jedoucího na slunečním voze, kterého vítají žáci máváním příložíků, pak šlo o naprosto reálnou vzpomínku.*“, dodává ještě Karel Honzík.²²⁴ Podle antického mýtu Faëthón přinesl svou nerozvážností lidem téměř zkázu. Na zemi však nepozorujeme žádné náznaky zkázy, které Faëthón měl svou neuváženou jízdou způsobit. Právě naopak, zdá se, že mladík vůz ovládá s jistotou a studenti jej vítají s nadšením.

Stejně jako *Faëthón* Otakara Theera přichází *Faethon* Aloise Wachsmanna v době světové války, v době zápasu národa za svobodu a samostatnost. Heroický let mladíka, zachycený na obraze, tak můžeme interpretovat ve smyslu Theerova Faëthonta slovy F. X. Šaldy jako „*výzvu k národnostně politické nesmluvnosti,*“²²⁵ zejména však jako vyjádření naděje na pád tyranů a opětovné osvobození Československa.

„*Spravedlnost a svobodu přináším*“,²²⁶ volá slovy Theerova hrdiny Wachsmannův Faëthón a lidstvo na zemi, symbolizované skupinkou studentů, generace budoucnosti, jej nadšeně vítá.

²²³ Karel Honzík, *Ze života avantgardy*, Praha 1963, s. 14-15.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ František Xaver Šalda (cit. v pozn. 217).

²²⁶ Otakar Theer (cit. v pozn. 216).

4.3. Fascinace Hérakleem

*...slíbil zjednat lidem
zem bez stvůr, k obývání – buď že od Héry
poboden bodcem třeštil, buď že chtěl tak osud.“*

Euripidés, *Héraklés*

Héraklés byl synem boha Dia a Alkméné, manželky krále Týrinthu Amfitryóna.²²⁷ Jako na nemanželského syna Diova seslala na Héraklea bohyně Héra ze žárlivosti dva hady, aby jej jako malého chlapce zardousili, ale Héraklés hady přemohl. V dospívání si vybral Ctnost před Rozkoší, a zvolil si tak vznešenou, avšak nesnadnou cestu slávy a slavných skutků. V dospělosti byl Héraklés poslán sloužit svému strýci Eurystheovi na Krétu, aby odčinil zločin zabití svých dětí. Eurystheus Hérakleovi uložil splnit 12 prací, mezi které patřilo mimo jiné získání kůže nemejského lva, zabití devítihlavé lernské hydry, lapení kerynejské laně, erymanthského kance a krétského býka, vyčištění Augiášova chléva, získání pásu královny Amazonek Hyppolyty a jablek ze zahrady Hesperidek.²²⁸

Při plnění těchto úkolů zažil mnohá dobrodružství a proslavil se dalšími velkými činy. V průběhu svých cest musel rok sloužit u lýdské královny Omfalé, osvobodil Prométhea z jeho okovů na Kavkaze, přidal se k výpravě Argonautů. Na svých cestách prožil také řadu milostných dobrodružství. Héraklés je největším řeckým hrdinou, který na svých cestách vykonal odvážné skutky, jimiž osvobodil

²²⁷ Právě ze spojení boha a smrtelné ženy byli většinou zrozeni velcí hrdinové řeckých mýtů. Je to případ nejen Héraklea, ale také Thésea či například Persea. Jméno Hérakleovo je složené z řeckých slov Hera a Kleos, a značí tak Slávu Hérinu, paradoxně, neboť to byla právě Héra, která často v průběhu Hérakleova života negativně zasahovala do jeho osudu.

²²⁸ Pro plný výčet dvanácti Hérakleových prací viz např. heslo Héraklés v Ladislav Svoboda et al. (cit. v pozn. 14), s. 228-229.

obyvatele od útrap nejružnějšího původu. Ani jemu se však nevyhnuly některé tragické události – v záchvatu šílenství zabil své vlastní děti a manželku, v mládí učitele hudby. Za své hrdinské činy byl po smrti vzat na Olymp a stal se bohem.²²⁹

Řecký „superhrdina“, jehož můžeme označit za hrdinu panhelénského, byl častým námětem zobrazovaným v antickém výtvarném umění, a to jak ve vázovém malířství, tak na mozaikách, freskách i reliéfech. Ačkoli neměl pouze vlastnosti, které bychom označili jako pro hrdiny typické, byl jedním z nejoblíbenějších řeckých hrdinů, ctěným po celém Řecku pro svou odvahu, moudrost a sílu.

Jedněmi z nejznámějších antických zobrazení Hérakleových činů jsou metopy z Diova chrámu v Olympii či helénistické sochy Hérakleovy.²³⁰ Již v helénismu nachází ohlas v umění i sebeidentifikace některých panovníků s hrdinou Hérakleem.²³¹ Řeční filosofové oceňovali etické kvality Hérakleovy. Alegorickou báji o Hérakleovi na rozcestí zachoval ve svém díle sofista Prodikos.²³² I z těchto důvodů se hrdina Héraklés v raném křesťanství dočkal své *interpretatio Christiana*, připodobnění k Ježíši Kristu, a alegorické interpretace jako symbol síly a odvahy v boji proti silám zla. V renesanci pak vystupuje Héraklés jako silák i jako komický hrdina.

Héraklés je jedním z hrdinů, kteří dosáhli ve výtvarném umění velkého ohlasu. Zobrazován je v řadě scén, vycházejících z příběhů jeho života. Zobrazovány jsou zrození Hérakleovo (Dürer, 1510–11, či Rubens, 1636–38),

²²⁹ Klasické zdroje mýtu: Homer, *Il.* 8.366–69, 19.96–133; *Od.* 11.602–27; Hésiodos, *Sc. Herc.* 57–480; *Hym. Herc.*; Hérodotos, *Hist.* 2.44; Sofoklés, *Trach.*; Euripides, *Herc. Fur.* Xenofón, *Mem.* 1.21n; Theocritus, *Opera* 24, 25. Diodóros, *Bibl. hist.* 4.; Apollodóros, *Bibliotheca* 4.8 – 8.1; Seneca, *Hercules furens*, *Hercules oetaeus*; Pausanias, *Descript. Graec.* 5.5.10; Hyginus, *Fabulae* 29–36; Lúkianos, *Dialogi mortuorum* II. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 516.

²³⁰ Viz např. *Héraklés Farnese*, připisovaný sochaři Lýsippovi.

²³¹ Alexander Makedonský je na řadě znázornění zobrazen s atributy hrdiny Héraklea. S těmito portréty se setkáváme na mincích, reliéfech i sochách. Římským příkladem je pak císař Commodus a jeho busta, dnes uchovávaná v Kapitolských muzeích, která císaře Commoda zobrazuje se lví kůží, kyjem a jablkem Hesperidek.

²³² Ve spise Hórai.

zardoušení hadů malým Hérakleem, Héraklés na rozcestí (Lucas Cranach, po 1537; Veronese, 1578–81),²³³ Smrt a apotéozá Hérakleova (nacházející své místo na nástropních malbách sálů renesančních a barokních zámků). Umění renesance a baroka zdůraznilo i význam milostných dobrodružství. Vedle 12 Hérakleových prací se tak objevují i náměty Héraklés u Omfalé či Héraklés a Deianeira. Tyto náměty zpracovávali např. Lucas Cranach st. (1531–37) či François Boucher (1734). Georges Braques (1931), Francis Picabia (1935), Jacques Lipchitz (1942), Pablo Picasso (1930) a další tematizují Hérakleův příběh i pro století dvacáté.

Mýtus se dočkal v novodobé historii celé řady dramatizací a zhudebnění.²³⁴ V českém prostředí zaujímá významné místo tragédie Otakara Fischera *Herkules* z roku 1919.²³⁵ Básnický námět opakovaně zpracovával na konci 19. století Jaroslav Vrchlický, např. v *Sonetech samotáře* (1885) nebo sbírce *Různé masky* (1889).

Čeští výtvarní umělci dvacátého století zpracovávají zejména Hérakleovy hrdinské příběhy, a navazují tak na heroická zobrazení Hérakleových činů, jak je známe ze staršího českého umění, např. ze štukové výzdoby Letohrádku Hvězda, z díla Adriena de Vries či kašen Jana Jiřího Bendla a Michaela Mandíka.

Héraklés je hrdinou, jehož osud inspiroval české umělce k opakovanému zpracovávání v podobě cyklů. Z druhé čtvrtiny minulého století známe takové rozsáhlé cykly hned tři. Jejich autory jsou Jan Konůpek a Emil Filla. Mimo jejich tvorbu se s námětem hrdiny Héraklea v českém výtvarném umění setkáváme jen omezeně.

²³³ Námět je reflektován zejména v poklasické tradici. Ctnost bývá reprezentována bohyní Athénou, rozkoš pak bohyní Afrodítou. K námětu a jeho užití v poklasickém umění viz Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe ind der neueren Kunst*, Berlin 1997.

²³⁴ Např. Johann Sebastian Bach a jeho kantáta *Herkules na rozcestí* (1733) či Händelovo oratorium *Herakles* (1744).

²³⁵ Otakar Fischer se inspiroval myšlenkami Goetha a Nietzscheho. V tragédii zdůrazňuje moderní individualismus, rozpor mezi vytyčenými a dosaženými cíli, zápas s citovými rozpory.

Tvorba Jana Konůpka (1883–1950), malíře, grafika a ilustrátora ovlivněného secesí, symbolismem a kubismem, často vykazuje inspiraci literárními díly i divadelním prostředím. Vedle ilustrací a kreseb se věnoval také tvorbě samostatných grafických listů, často sestavovaných v rozsáhlé cykly, které vyhovovaly jeho epickému naturelu.

„V letech válečných jsem nakreslil mnoho prací cyklického formátu: *Macbeth, Homerova Ilias, Odyssea, Don Juan, Erbenova Kytice, Dostojevského Idiot, Barokní fantasmie* aj. Potřeba vypravovací, rozvinutí epického pásma se všemi stupnicemi vzrůstu, trvání a spádu, obsáhnutí dramatického pole hodně rozsáhlého bylo mi nutností,“ vzpomíná po letech Jan Konůpek.²³⁶ Důležitou roli v Konůpkově tvorbě hraje vedle literární inspirace také symbolismus a duchovno – jeho cykly často nesou náboženský a duchovní obsah. Grafické listy složené do cyklů tvořil Jan Konůpek i na antické motivy. Nejvýrazněji se antická mytologie projevila v grafickém cyklu *Herakles* [41–49], v němž Konůpek zaznamenal klíčové momenty Hérakleova mýtu, avšak obohacené o jeho osobní pohled.²³⁷

Cyklus *Herakles* realizovaný Janem Konůpkem v letech 1923–1928, sestává z třiceti grafických listů, vydaných tiskem v roce 1931.²³⁸ Konůpkovy grafické listy se neomezují jen na dvanáct prací, nýbrž zachycují i celou řadu dalších slavných skutků a dobrodružství, a představují tak životní dráhu hrdiny v zajímavé mozaice. Konůpek postupuje chronologicky od Hérakleova mládí až po jeho vzestup na Olymp a apoteózu [49].²³⁹ K některým motivům se Konůpek

²³⁶ Jan Konůpek, Od křídly k rydlu, in Jan Konůpek, *Život v umění*, Praha 1943, s. 19.

²³⁷ Dalšími cykly věnovanými antické mytologii jsou cykly *Odysseus* a *Orfeus*. Další rozsáhlé cykly věnoval literárním hrdinům Hamletovi (1916) či Donu Juanovi (1919).

²³⁸ Jan Konůpek, *Herakles: soubor třiceti leptů Jana Konůpka* (grafika), Praha 1931. Vydalo nakladatelství Aloise Dyka v edici sbírky původní grafiky *Emporium*, vycházející v letech 1917–1936. Nakladatel Alois Dyk byl celoživotním přítelem Jana Konůpka a velkým propagátorem jeho díla, které také sbíral. V rámci edice *Emporium* bylo realizováno celkem 10 svazků, z toho 9 právě s tvorbou Konůpkovou. Více k nakladatelské činnosti Aloise Dyka viz Veronika Botová, *Alois Dyk a jeho nakladatelství Emporium*, Praha 2006.

²³⁹ Cyklus obsahuje tyto listy: *Mládí Herakleovo, Herakles a lev kithaironský, Herakles s přemoženým lvem*

v rámci cyklu opakovaně vrací, jako např. ke krétskému býkovi, Prométheovi či fosilnímu bestiáři. Řada námětů je zcela unikátních.

Expresivně pojaté scény grafického cyklu zobrazují úkoly a slavné činy hrdiny Héraklea. Ten je znázorněn jako mladý atletický hrdina, vystupuje jako ochránce lidí – jednotlivců i měst před nebezpečím způsobeným zejména temnými nestvůrami. Není divu, že dobová umělecká kritika, pravděpodobně právě pod dojmem cyklu *Herakles*, vyzdvihovala v Konůpkově tvorbě znázornění mužství, mužské síly a heroismu.²⁴⁰ Cyklus se však nevyhýbá ani některým tragickým aspektům Hérakleova osudu. Dva listy věnované Hérakleovu otroctví u královny Omfalé jsou připomenutím vraždy Ífita, již Héraklés spáchal.

Expresivní dynamická znázornění zachycují zápas Hérakleův s nemejským lvem, odehrávající se v jeskyni, zápolení s lidožravými koňmi krále Diomeda [41], kteří se vzpínají pod Hérakleovým vedením. Naopak klidnější pojetí je možno vidět v listech *Mládí Heraklovo*, *Pás Hyppolyty*, *královny Amazonek* či *Atlas*.

Unikátním způsobem přistupuje Konůpek k příběhu v grafických listech *Herakles a fossilní bestiář* [46] a *Zápas Herakleův s dinosaurem* [47]. Dinosauři jako symbol dávných časů a sil temnot zde zastupují širokou škálu bájných nestvůr, monster a divokých zvířat, s nimiž se musel Héraklés na svých cestách utkat, a jichž obyvatele Řecka zbavil. Detailní a téměř vědecké pojetí dinosauřích těl navazuje na podrobné studium paleontologie a prehistorické archeologie, kterému se Konůpek věnoval v druhém desetiletí dvacátého století v souvislosti

nemejským, Saň lernejská, Kanec erymanthský, Laň kerynejská, Ptáci stymfalští, Pás Hyppolyty, královny Amazonek, Chlív Augeiův, Býk krétský, Býk krétský, Koně Diomedea, krále Bistonův, Herakles a fossilní bestiář, Zápas Herakleův s dinosaurem, Sloupy Herakleovy, Přivlečení Kerbera z podsvětí, Zlatá jablka Hesperidek, V zahradě Hesperidek, Atlas, Herakles u královny Omfaly, Ztročený Herakles u Omfaly, Herakles pronásleduje Kentaury, Herakles a Prometheus, Heraklem osvobozený Prometheus, Herakles táhne proti Laomedontovi, králi trojskému, Herakles na cestě do podsvětí, Herakles na hranici, Pohřeb Herakleův, Vzestup na Olymp, Zbožnění Herakleovo. Kresby k cyklu vytvořil Konůpek již v letech 1923-1924, lepty provedl v roce 1928.

²⁴⁰ Vojtěch Petřík, *Jan Konůpek: In memoriam Otokara Březiny* (bakalářská práce) [online], Seminář dějin umění FF MU, Brno 2008, s. 22 [citováno 2013-12-10]. Dostupné z http://is.muni.cz/th/179632/ff_b/.

s realizací kreseb zamýšlených jako rekonstrukce vědeckých poznatků oborů paleontologie a archeologie.²⁴¹

Konůpkův grafický cyklus *Herakles* je epickou oslavou hrdinství, síly a odvahy hrdiny, jenž končí jeho přijetím na Olymp a zbožštěním, které samo o sobě bylo výjimečným aktem – není žádného jiného antického hrdiny, kterému by se této pocty za jeho činy, které pro lidstvo vykonal, dostalo. Héraklés tak zaujímá výjimečné místo nejen v díle Jana Konůpka, ale v celé řecké mytologii.

Hrdinství, odvaha a síla Hérakleova se pro moderní dobu dočkala ryze aktuálního vyjádření v díle Emila Filly (1882–1953). Ten hrdinovi věnoval dva rozsáhlé cykly – jeden v druhé polovině 30. let, v období předválečném, druhý v roce 1945. První z cyklů prostupuje napříč uměleckými technikami přítomnými ve Fillově tvorbě a cele ovládne jeho umělecké tvoření v letech 1936 až 1937 [50–69]. Druhý cyklus, omezený již jen na grafické techniky, navazuje úzce na první a vzniká krátce po konci druhé světové války [70–74].

Ve druhé polovině třicátých let ovládla tvorbu Emila Filly tematika bojů a zápasů, která zasáhla všechny jeho výrazové prostředky. Od roku 1933, kdy se k moci v sousedním Německu dostal nacismus, si Československo uvědomovalo hrozící nebezpečí. Československá republika třicátých let žila v těsném sousedství států s diktatorními a totalitárními režimy. Vůči Československu byly v polovině třicátých let vznášeny nejrůznější územní nároky narušující integritu a autoritu mladého státu. Postupně vzrůstal vliv Sudetoněmecké strany, a s tím spojené problémy v pohraničí. Československo se tak na válku připravovalo již od roku 1935, kdy byly vytvořeny plány na výstavbu pevnostního opevnění a uzavřena smlouva o spolupráci se Sovětským svazem pro případ útoku ze strany Německa. Agresivita fašistických režimů se projevila již v italsko-habešském konfliktu či

²⁴¹ Jan Konůpek (cit. v pozn. 236), s. 19.

Španělské občanské válce. Na tuto situaci reaguje Filla, když se v roce 1936 obrací k tématice bojů a zápasů člověka se zvířetem.

V letech 1936–1937 vytvořil Emil Filla rozsáhlý soubor obrazů s tematikou zápasu. V prvním období tohoto tematického zaměření umělci posloužily náměty z antické mytologie. Obdobnou tematiku zpracovával již na počátku 30. let Pablo Picasso ve svých minotaumachiích či André Masson v *Massacres* (1930–1934)²⁴² a v *Sacrifices* (1936).²⁴³

Tématika zápasu, která se objevila v tomto období izolovaně i v dílech dalších českých autorů,²⁴⁴ Emila Fillu naplno pohltila a ovládla. Filla byl jedním z těch, kteří si hrozící nebezpečí nacismu a blížící se války uvědomovali velmi jasně. Jistá prozíravost je dle Filly vlastností umělce: „*Umělec vidí intensivněji a dříve, kam vede tato doba...*“²⁴⁵ Proti fašismu a na obranu svobody v této době Emil Filla aktivně vystupoval.²⁴⁶

²⁴² V roce 1933 přineslo první číslo *Le Minotaure* Massonovy recentní práce pod názvem *Massacres*. V letech 1930–1934 vznikl početný soubor kreseb spojených jak tematikou vraždění a běsnění, tak provedením, kompoziční skladbou, a s nimi související malby, např. *Massacre d'Amazones* (1932) a *Les cheveux de Diomede* (1932). Více k odkazům na mytologii v této Massonově sérii viz Francoise Will-Levaillant, *Le mythe, dans l'oeuvre graphique d'André Masson, au debut des années 30: un problème d'interprétation*, in *L'art face à la crise. L'art en Occident: 1929-1939: Actes du 4ème colloque d'histoire de l'art contemporain tenu à Saint-Etienne les 22, 23, 24 et 25 mars 1979*, s. 115–119. – Vznik série je spojován s Massonovými zážitky z první světové války, kdy byl těžce raněn. – K Massonovým *Massacres* viz též Niel Cox, *The Origin of Masson's Massacres*, *Umění LV*, 5, 2007, s. 387–399.

²⁴³ V *Sacrifices*, vydaných v roce 1936 s textem Bataillovým, se projevil společný zájem obou autorů o mýtus a otázky rituální oběti. Masson znázorňuje rituální smrti bohů. Album obsahuje ukřižování a čtyři epizody z mytologie antické: Mithra tauroktonos, smrt Orfeova, Minotauros, smrt Dionýsova. Podtitul *Les Dieux qui meurent* odkazuje na Frazerovu práci *Zlatá ratolest*. Greeley dává *Sacrifices* i do souvislosti s postojem obou autorů proti nacismu. Viz Robin Adele Greeley, *Surrealism and the Spanish civil War*, 2006, s. 120.

²⁴⁴ František Muzika, *Zápas*, 1937, olej na plátně, 120 x 150 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukováno v František Šmejkal (cit. v pozn. 152), s. 249. Štěpánek dává tento obraz do přímé souvislosti s událostmi španělské občanské války. Viz Pavel Štěpánek (cit. v pozn. 150), s. 54; Vincenc Makovský, *Zápas*, kresba perem, 1939. Reprodukováno v Jiří Hlušíčka - Jiří Šebek - Jaroslav Malina (cit. v pozn. 145), obr. 19; V roce 1938 sochař Jan Lauda a malíř Jan Bauch společnými silami vytvořili monumentální plastiku *Přepadení Československa*, v níž metaforickým vyjádřením šelmy vrhající se na laň reagovali na tehdejší pomnichovské události. Plastika byla určena pro mezinárodní výstavu v New Yorku. Reprodukováno v Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978, s. 184; Rea Michalová – Peter Kováč, *Jan Bauch*, Praha 2012, obr. 60.

²⁴⁵ Emil Filla, *O českém fašismu a jeho poměru k živé tradici národní kultury* (1937), in *Práce oka*, Praha 1982, s. 132.

²⁴⁶ Organizována byla nejružnější protifašistická shromáždění, na nichž Emil Filla promlouval. Viz Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 473.

Konkrétní vyjádření Fillových obav z nacismu v sobě nesou zejména grafické listy *Nacismus* (1937), v roce 1939 pak olej *Válka*. Jako apel na veřejnost byla zamýšlena i opona s hérakleovskými motivy bojů a zápasů se lvem z roku 1936, kterou pod názvem *Španělsko* Filla vytvořil pro Divadlo D 36 a večer poezie Františka Halase, a přímo ji navázal na aktuální dění na Pyrenejském poloostrově, které česká avantgarda velmi vnímala.²⁴⁷

Pro Fillovy zápasy člověka se zvířetem je mu klíčovou inspirací právě postava a příběh antického hrdiny Héraklea, jehož angažmá je v rámci Fillovy tvorby tohoto období nejvýznamnější a nejrozsáhlejší. V menší míře se objevují také hrdina Théseus, zakladatel athénské demokracie [78–81], a Perseus [127, 128]. Okrajově se v cyklu objevují také Faëthón [39, 40] a Orfeus [90].

V sochařské tvorbě se inspirace Hérakleem objevovala již od roku 1936. V souladu s Fillovým odborným studiem, kterému se ve třicátých letech věnoval, a které bylo zaměřeno na starověké nomádské umění, nese reliéf Hérakleova zápasu se lvem [57] znaky ovlivnění právě skythským zvěrným stylem.²⁴⁸ Sochařská tvorba Emila Filly tohoto období se vyznačuje dynamičností a v některých pracích zejména unikátním pojetím prostorovosti, kdy se mu podařilo dosáhnout téměř efektu odhmotnění [56].

Od roku 1936 přenáší Filla tematiku boje a zápasu také do oblasti grafických technik. Soubor grafických prací byl pojmenován *Boje a zápasy*. Původní pojmenování tohoto grafického cyklu však následně přešlo i na umělecká díla s příslušnou tematikou, vytvořená jinými technikami, tedy i na obrazy a plastiky. Řada námětů se tak dočkala opakovaného zpracování v různých

²⁴⁷ Dokládá to například sborník *Španělsku*, který byl vydán v roce 1937 a za jehož přípravou stál Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku. Více v kapitole 4.9.

²⁴⁸ Fillova studie *Stepní zvířecí styl* byla publikována ve *Volných směrech* v roce 1932. Teoreticky se Filla věnoval také renesančním bronzům. Stať publikoval ve *Volných směrech* v roce 1937. Není jistě bez zajímavosti, že v této stati byly publikovány i práce tematicky příbuzné jeho tehdejší tvorbě – konkrétně plastiky koně napadeného lvem od Giovanniho da Bologna a *Hérakla s býkem* z dílny Pietra da Vinci.

materiálech, rozličnými technikami a styly. Grafické listy často navazují svým kompozičním řešením na obrazy, tematika se opakuje. Součástí grafického cyklu *Boje a zápasy* jsou také výše zmíněné grafické listy *Nacismus*, které tvoří počátek a konec cyklu.

V uvedeném období vznikají desítky děl, která na sebe nenavazují chronologicky, nevyprávějí jeden souvislý příběh Hérakleových slavných činů a osudu. Díla spolu souvisejí tematicky, společným námětem a zejména ideovým poselstvím. Hrdina Héraklés je zde symbolem boje dobra proti zlu, nástrojem vyjádření nutnosti boje za svobodu a osvobození od temných sil, neboť „*Jen ze zápasu se silami temnot se rodí svoboda člověka.*“²⁴⁹ Protivníkem hrdiny jsou lev, kanec, hydra, Kerberos, koně Diomedovi; ve výjimečném případě bojuje Héraklés s lidskými protivníky – thráckými Bistony [66] a s obrem Antaiem [58].

Dle Emila Filly je umění obrazem smyslu lidského života.²⁵⁰ V tom je svoboda činitelem, za který musí umělec a každý pravý člověk bojovat.²⁵¹ Pro Emila Fillu je symbolem boje za svobodu právě Héraklés a další řečtí hrdinové: „*dnes jen duší táhnou obrazy a podobenství a symboly svobody člověka... Viděl jsem to v oku své srnky Lidy, ve ztepilém postoji své Army, v pověstech a bájích o Prométheovi, Heraklovi, Achillovi, z písní hor, letů říčního orla a z každého záchrvěvu, z posunků a slov svého psa, och, svoboda nám ze všeho kyne, jen pro svobodu a svobodou žije.*“²⁵² Héraklés je pro Fillu doslova ztělesněním řeckého ducha, výrazem boje za svobodu a symbolem vítězství nad temnými silami. Je třeba bojovat, když je *ohroženo to nejposvátnější co má člověk: Svoboda.*²⁵³

²⁴⁹ Čestmír Berka (cit. v pozn. 221), s. 65.

²⁵⁰ Emil Filla, Jan van Goyen – Léto 1947 v Peruci, in Čestmír Berka (ed.), *Emil Filla: Myšlenky*, Most 1990, s. 39.

²⁵¹ „*Svobodnému člověku a zvláště umělci jest třeba naprosté nezávislosti a svobody. Musí si ji však vždy znovu dobývat.*“ Viz Emil Filla, Cesta tvořivosti, *Volné směry* XXVI, 1928–1929, s. 153–155.

²⁵² Emil Filla, O svobodě – Buchenwald, in Čestmír Berka (cit. v pozn. 250), s. 117.

²⁵³ Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 49.

Hrdina Héraklés ve Fillových obrazech znovunastoluje vládu spravedlnosti.²⁵⁴ Jeho práce „jsou vždy osvobozováním, vykupováním, a tím, co Řekové první dovedli pojmově stanovit a usoustavnit: SVOBODA,“ říká Filla.²⁵⁵

Pokud jde o zvolenou formu, již Kramář si povšiml, že *Boje a zápasy* se odehrávají v neutrálním ideálním prostoru, který vnáší do obrazů „vyšší význam“ a „nadindividuální formu“, aspekty, které umožňují obrazům být nositelem vyššího poslání a symboliky.²⁵⁶ Ačkoli většina obrazů a grafických listů znázorňuje dramaticky vypjaté situace zápasu hrdiny se zvířetem, Filla si vystačí dynamickou kompozicí propletených těl podpořenou výrazovými deformacemi, formou tak vzdálenou zobrazovanému klasickému námětu. V rámci cyklu je pozorovatelná také harmoničtější linie, v níž Héraklés vyvolává dojem pasivního účastníka boje [52, 59, 60].

Na obrazech téměř není vidět krev, výjimkou je pouze *Hérakles osvobozuje Prométhea ze spárů orla* [12], *Théseus a mrtvý býk* [79] a *Perseus* [127]. Filla ne vždy akceptuje literární tradici (např. v obrazech *Hérakles osvobozuje Prométhea ze spárů orla*, *Héraklés a Kerberos*), hrdinové jsou až na výjimky zbaveni všech atributů, veškerý důraz je soustředěn na boj.

Souvislost obrazů s předválečným politickým a společenským děním byla obecně přijímána již v době vzniku *Bojů a zápasů*. Dobová kritika tak zhusta vyzdvihovala mimouměleckou aktuálnost díla, to, že nejnovější Fillovy obrazy jsou „zřejmě ohlasem a výrazem umělcova vztahu k aktuálním, ne již jen uměleckým bojům a zápasům doby. Je příznačné, jak na současné dějinné zápasy

²⁵⁴ Pavel Štěpánek, Reakce československých umělců na občanskou válku ve Španělsku, in Věra Beranová – Petr Lukeš – Vladimír Nálevka – Pavel Štěpánek et al., *Sborník muzea dělnického hnutí k 70. výročí ukončení španělské občanské války 1936–1937*, Praha 2009, s. 10.

²⁵⁵ Z dopisu Emila Filly Františku Halasovi, podzim 1945. Citováno podle Čestmír Berka (cit. v pozn. 221), s. 102.

²⁵⁶ Citováno podle Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 246), s. 514.

*a boje aktivně reagují umělci, kteří vydobyli umění největší svéprávnost, tj. svobodu.*²⁵⁷

Dle Karla Čapka Emil Filla v *Bojích a zápasech* „platí svou uměleckou daň době, přibližuje se v ní mnohdy i hodně blízce aktualitě tendenčně pojaté, zápasům a bojům, kterými je zmítána soudobá Evropa, a navazuje takto svou inspiraci na bojové náměty, jak je zahájili ve své tvorbě Picasso, Chirico a Masson.“²⁵⁸

Zobecňující poselství ve Fillových obrazech, nevztahované pouze na Řecko, viděl ve Fillově předválečné tvorbě i Jiří Krejčí: „Fillovi zřejmě nešlo o Řecko, nýbrž o vyjádření brutálnosti, vášně, dravosti, krvežíznivosti a siláctví, chlapství a statečnosti, neklidu a nebezpečí, toho všeho, co v posledních letech naplňuje vědomí i podvědomí dnešního člověka. Nevyrovnává se tedy těmi obrazy Filla s helénstvím, nýbrž s dneškem, a to způsobem nadmíru jímavým, silným a přesvědčivým...“²⁵⁹

Výše zmíněná harmonická linie *Bojů a zápasů* vedla Vincence Kramáře k přesvědčení, že ne všechny obrazy cyklu, zejména ty rané, nesou onu aktuální humanistickou symboliku.²⁶⁰ Po válce Kramář dokonce Fillu pro jeho *Boje a zápasy* kritizuje: „...nebylo to vpravdě pohodlné a nebylo to spíše uspávání sebe i jiných hlavně se těšit přesvědčení, že nakonec zvítězí dobro nad zlem? Nebylo účinnější a prospěšnější uvědomit si a plně procítit, co se děje a hrozí nám i ostatním?“²⁶¹

²⁵⁷ Viktor Nikodém, Fillovy boje a zápasy, *Národní osvobození* XV, 1938, (3. 4.), s. 11. Citováno podle Tomáš Winter (cit. v pozn. 79), s. 66.

²⁵⁸ Karel Čapek, Výstavy v Praze, *Lidové noviny* XLVI, 1938, č. 148 (23. 3.), s. 7. Citováno podle Tomáš Winter (cit. v pozn. 79), s. 67.

²⁵⁹ Jiří Krejčí, Dvě pražské výstavy, *Právo lidu* XLVII, 1938, č. 71 (25. 3.), s. 4. Citováno podle Tomáš Winter (cit. v pozn. 79), s. 68.

²⁶⁰ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 246), s. 510.

²⁶¹ Viz ibidem, s. 512. – Po zcela odlišné koncepci hrdinství, než jakou můžeme pozorovat v díle Emila Filly, volá Václav Navrátil, a to po hrdinství moderním, existenciálním, které by bylo v souladu s moderními civilizačními prostředky. Viz Václav Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 1940, s. 177-178.

V roce 1937 Emil Filla boje a zápasy s lidskými hrdiny opouští a věnuje se nadále zápasům mezi zvířaty. Od roku 1939 pak své vlastenectví vyjadřuje pracemi na téma českých písní a balad. Hned první den války byl však Emil Filla jako představitel československé inteligence a antifašista zatčen gestapem a odvezen do koncentračního tábora v Dachau, odkud později putoval do Buchenwaldu.

K významné kapitole ve své tvorbě, Hérakleovým zápasům, se vrací v roce 1945 po návratu z koncentračního tábora.²⁶² Myšlenky na Héraklea tak nepřehlušila ani válka. Právě naopak, v období válečné internace uchovával Filla hrdinu v duchu jako symbol svobody člověka.

Rok 1945 tedy oživuje ve Fillově tvorbě oblíbeného hrdinu Héraklea, který se vrací v grafickém cyklu provedeném technikou suché jehly [70–74]. Deset grafických listů znázorňuje příběh Hérakleův od jeho mládí, kdy zardousil hady poslané na něj bohyní Hérrou, až po apoteózu. Na rozdíl od předválečného cyklu tentokrát Emil Filla sleduje příběh Hérakleova života víceméně chronologicky. Cyklus je uveden vstupním listem s Hérakleovou hlavou doprovobenou řeckými epithety, ukončen je grafickým listem znázorňujícím Hérakleův vstup na Olymp [73], největší poctu, které se Hérakleovi za jeho hrdinské činy dostalo.²⁶³ Ta cyklus uzavírá, stejně jako kruh héroova života, a symbolicky také zaujetí Fillovo touto tematikou. Grafický cyklus *Hérakles* byl v roce 1946 publikován v Edici

²⁶² První výstava SVU Mánes po osvobození republiky byla symbolicky věnována právě Emilu Fillovi. Vystavoval na ní dosud nevystavené práce z let 1938–1939. Předmluvu ke katalogu básnicky doprovodil přítel Emila Filly František Halas. Vystaveny byly i některé obrazy a kresby z cyklu *Boje a zápasy*.

²⁶³ Cyklus tvoří *Vstupní list s epithety řeckými, Mladičský Hérakles zabil hady, které na něho poslala Héra, Přemožení krétského býka, Zahánání stymfálských dravých ptáků, Usmrcení Diomédoových koní, pojíždajících lidské maso, Zápas s Antaiem, Zápas s nemejským lvem, Zdolání erymanthského kance, Přemožení Kerbera, Vstup Héraklův na Olymp*. Pokud jde o názvy grafických listů, vycházím z dopisu Emila Filly Františku Halasovi, v němž Filla básníkovi cyklus popisuje. Dopis je částečně publikován v Čestmír Berka (cit. v pozn. 221), s. 102–103.

Zodiak.²⁶⁴ Svými básněmi v próze grafický cyklus doprovodil přítel Emila Filly, František Halas.²⁶⁵

Grafické listy jsou na rozdíl od předchozího období provedeny jednoduchou kresebnou linií, dynamičnost kompozic je však zachována. Hrdina Héraklés provází diváka všemi listy cyklu. Šest z deseti grafických listů má po okraji dekorativní bordury, v jejichž rámci jsou zobrazeny zvířecí, figurální a florální motivy. Zápasící zvířata dávají vzpomenout předválečný cyklus *Boje a zápasy*. Řada předmětů je přenesena z naší současnosti – nádobí každodenní potřeby, jablka. Dle Lahody bordury „*dokreslují mravní význam Héraklových zápasů*“.²⁶⁶

V grafickém listu *Přemožení Kerbera* [72] je součástí okrasné bordury dokonce panorama Českého středohoří z okolí Loun, jak si povšiml již Berka.²⁶⁷ Je to právě krajina tohoto regionu, kterou se Filla zabýval ve svých myšlenkách v Buchenwaldu: „*V myslí jak ve snu vyšel jsem jednoho rána a ještě před parnem dne dostihl jsem vrcholku Řípu. Poklekl jsem a zlíbal zem.... To je ten kraj můj milovaný, duše má i touha, má podstata, osud a úděl – a marně v řeči i pojmu hledám jiný výraz než slovo velebné a čarovné: svoboda.*“²⁶⁸ V jednom listu se tak setkávají dva motivy, jež ve Fillově tvorbě symbolizují svobodu. Hrdina Héraklés jako osvoboditel toho, co je Fillovi v srdci nejmilejší, jeho rodné země.

Hérakleovo poselství znovu ožívá, je zpřítomněno pro dobu Fillových současníků, pro středoevropský prostor a boj o svobodu, který byl zakončen vítězstvím. V tvorbě Fillově tak může ožít představa Héraklea vítěze. Okrasné bordury propojují mýtus o Hérakleovi s Fillovým domovem, v roce 1945 již

²⁶⁴ Emil Filla, *Hérakles*, Praha 1946.

²⁶⁵ Ke vzájemnému vztahu obou umělců viz Milada Záborcová, Blíženci podobojí – výtvarná sblížení básníka Františka Halase, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Moravica. Studia moravica VI* [online], Olomouc 2008 [citováno 2014-03-18]. Dostupné z http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/Veda/AUPO/02Moravica_6.pdf.

²⁶⁶ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 246), s. 566.

²⁶⁷ Čestmír Berka (cit. v pozn. 221), s. 104.

²⁶⁸ Emil Filla (cit. v pozn. 250), s. 118-119.

osvobozeným, a dávají vzpomenout na morální aspekt mýtu, i lidskou stránku hrdiny, a na to vše, co pojem svoboda a Héraklés jako symbol pro Emila Fillu v době jeho uvěznění znamenaly. Nadále to bude mimo jiné právě krajina Českého středohoří, která se stane ve Fillově díle výraznou tematickou tendencí.

4.4. Théseovy boje a návraty

*„...S pomocí dívky syn Aigeův, sbíraje niti
nalezl nesnadný východ, jímž nikdo se nevrátil dosud,
zplozenku Mínóovu pak unesl ihned a doplul
na Naxos. Tam ten ukrutník zlý však zanechal družku...”*

Ovidius, *Metamorfózy* VIII

Théseus je v řecké mytologii legendárním athénským hrdinou. Syn krále Aigea vyrůstal mimo Athény. Když dospěl, matka Aithra jej poté, co prokázal sílu odvalením kamene, pod kterým byly ukryty meč a střevíce, dar jeho otce, poslala do Athén. Po cestě vykonal Théseus, který toužil po velkých činech, řadu slavných hrdinských skutků. V Athénách se dobrovolně připojil k výpravě, jež měla dovézt na Krétu pravidelnou „lidskou daň“ v podobě sedmi mladíků a sedmi dívek, kteří byli jednou za devět let obětováni krétskému Mínótaurovi. Théseus s pomocí Mínóovy dcery Ariadny Mínótaura zabil a podařilo se mu z labyrintu uniknout. Ariadnu však následně zanechal na ostrově Naxu. Při návratu do Athén zapomněl vyměnit černé plachty za bílé, jak slíbil, v důsledku čehož se král Aigeus, domnívaje se, že Théseus na cestě zahynul, vrhl ze skály do moře. Théseus se po otci stal athénským králem a vykonal celou řadu dalších hrdinských skutků. Je považován za legendárního sjednotitele Attiky, tvůrce prvních zákonů a zakladatele athénské demokracie.²⁶⁹

Mýty krétského cyklu se dočkaly výrazného oživení na počátku dvacátého století. Jedním z důvodů byly bezpochyby archeologické výzkumy, které v roce

²⁶⁹ Klasické zdroje mýtu: Bakchylidés, *Carmina* 17; Sofoklés, *Oed. Col.*; Euripidés, *Hippolytus*; *Herc. Fur.*; Ovidius, *Heroides* 10; *Metam.* 7.404n, 8.174n.; Apollodóros, *Bibliotheca* 2.6.3, 3.10.7, 3.15,1–E.1.24; Plútarchos, *Thes.*; Hyginus, *Fabulae* 30, 37, 38, 41, 42, 43, 47, 79, 241; Pausanias, *Descript. Graec.* 1.2.1, 1.19.1, 1.27.7–10, 1.41.7, 1.44.8, 2.1.3n, 2.22.6–7, 2.32.9, 2.33.1, 5.11.4, 5.11.7, 10.29.9. Citováno podle Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 1020.

1876 zahájil Heinrich Schliemann v Mykénách a které vyvrcholily na počátku 20. století nálezy Arthura Evanse v Knóssu, kdy byl odhalen Mínóův palác.²⁷⁰ Výzkumy, které přinesly jedinečné nálezy a výraznou měrou proměnily vnímání řeckého světa, vyvolaly velký zájem široké veřejnosti a iniciovaly odborný zájem zejména o interpretaci mytologické postavy Mínótaura a krétského labyrintu, a to ve třicátých letech.

Antická zobrazení často zachycují Thésea právě v boji s Mínótaurem. Scény se objevují ve vázovém malířství, na mozaikách.²⁷¹ Vázové malíře zaujaly i další hrdinské činy Théseovy. Théseovy příběhy našly své místo i na metopách řeckých chrámů.²⁷²

Novodobé umění přineslo celou řadu recepcí a reinterpretací mýtu. Velká pozornost byla věnována Mínóově dceři Ariadně a jejímu dalšímu osudu, spjatému s bohem Dionýsem. Příběh Ariadny inspiroval např. Richarda Strausse k napsání jeho parodické opery *Ariadné na Naxu* (1912).²⁷³ Z literární recepce pak je možno zmínit *Thésea* (1942) André Gida či knihu *Pasiphae: Chant de Minos* Henryho de Montherlanta (1944), pro niž lustrace provedl Henri Matisse.

Výtvarné umění zaujala celá řada momentů Théseova mýtu. Théseovo mládí zachytili ve svých obrazech např. Laurent de La Hyre (1634) či Nicolas Poussin (cca 1630). Oba znázornili okamžik, kdy Théseus nalézá zbraně svého otce. Dramatický boj Théseův s Amazonkami zvolil Peter Paulus Rubens (1615). Thésea jako vítěze nad Mínótaurem znázornil např. Antonio Canova, vzájemný

²⁷⁰ Archeologické nálezy byly široce publikovány samotným Arthurem Evansem. Viz Arthur Evans, *The palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*, Vol. 1, London 1921. Celkem bylo v letech 1921 až 1935 publikováno šest svazků.

²⁷¹ Zájem o zápas Thésea a Mínótaura v umění byl oživen i rozvojem mozaiky, kde pro centrální medailon ohraničený často geometrickými ornamenty připomínajícími labyrint byl souboj Thésea a Mínótaura vhodným motivem.

²⁷² Metopy s Théseovými činy byly umístěny na Hefaisteionu na athénské Akropoli. Chrám byl dokončen v roce 416/415 před našim letopočtem.

²⁷³ Richard Strauss zhudebnil libreto Hugo Hofmannsthala. Litografii k tištěnému vydání libreta vytvořil Willi Nowak. – V padesátých letech minulého století se námětu věnoval také Bohuslav Martinů (1958).

zápas pak André Masson (1932–33), další umělci zejména surrealistického okruhu a Jacques Lipchitz v plastice s otevřeným protihitlerovským poselstvím.²⁷⁴

V českém umění doznal Théseův mýtus zajímavého zpracování zejména v díle Josefa Šímy kolem poloviny třicátých let. Hrdinu však známe již z tvorby Otakara Kubína (1883–1969), působícího ve Francii. Ten v roce 1919 realizoval trojici grafických listů jako doprovod prózy *Lettre sur le malheur* francouzského spisovatele Emila Godefroye. Jeden ze tří leptů byl věnován hrdinu Théseovi stojícímu před krétským labyrintem. Démonickou postavou v pravém dolním rohu grafického listu je Mínótauros [75]. Pod názvem *List o neštěstí* vyšlo dílo v Československu v roce 1934.²⁷⁵ Thésea – „vzor dokonalého člověka“²⁷⁶ v příběhu doplňují ještě Oidipús a biblický Job.

Nejvýraznější příspěvek do české mytologické malby s námětem Thésea však přinesl Josef Šíma (1891–1971), jehož série obrazů na téma Théseova návratu je jednou z nejlepších ukázek moderní české mytologické malby vůbec. Josef Šíma se *Návratu Théseovu* [82] začal věnovat v roce 1932, ze kdy pocházejí vůbec první kresebné studie k obrazu.²⁷⁷ Výsledný obraz z roku 1933 byl původně součástí triptychu, jehož jednotlivé části nesly názvy *Mládí*, *Minotaurus* a *Návrat Théseův*.²⁷⁸ Obraz *Mládí*, známý pouze z fotografií [83], je dnes nezvěstný. Stejně jako střed triptychu, jehož podoba není zachována na žádné reprodukci, a který se nepodařilo nikdy rekonstruovat. Známe je pouze název. Ačkoli byly obrazy prezentovány na výstavách ve třicátých letech jako triptych a tematicky spolu

²⁷⁴ Jacques Lipchitz nahlíží Mínótaura jako Hitlera, Thésea jako generála de Gaulla. Vzájemné propojení obou figur nedílně spjatých v dynamické kompozici odráží Lipchitzovu představu, že „*monster is also a part of Theseus, as though there were a Hitler in each of us whom we must destroy.*“ Viz Jacques Lipchitz – Harvard H. Arnason (cit. v pozn. 72), s. 159.

²⁷⁵ Próza *Lettre sur le malheur* byla vydána v roce 1919, v českém jazyce až v roce 1934, a to v překladu Jindřicha Hořejšího pod názvem *List o neštěstí*. Doprovazeno třemi lepty Otakara Kubína – Job, Oidipús a Théseus před labyrintem.

²⁷⁶ Citováno podle Jiří Siblík, *Otakar Kubín*, Praha 1980, s. 38.

²⁷⁷ Uloženy v Národní galerii v Praze. Viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 58–61.

²⁷⁸ V katalogu výstavy Umělecké besedy v Obecním domě z roku 1933 jsou obrazy uvedeny názvy *Mladý Théseus*, *Theseus Minotaurus* a *Návrat Théseův*. Viz ibidem, s. 47.

souvisely, byly samostatně prodejné. Nakonec byly také samostatně prodány. *Návrat Théseův* již v roce 1936 zakoupila pražská městská galerie, a je tak dnes součástí sbírek Galerie hlavního města Prahy. Triptych jako celek tedy pro Šímu nebyl určujícím – celkové vyznění pro něj nebylo natolik důležité, aby trval na prodeji díla jednomu vlastníku.²⁷⁹

Triptych však zcela jistě tvořil jeden tematický celek. Levé křídlo bylo věnováno Théseovu mládí, kdy vyrůstal u matky Aithry, středovou část triptychu tvořila připomínka nejslavnějšího činu Théseova – Mínótauros, pravé křídlo pak návrat Théseův z Kréty do Athén. Ačkoli triptych znázorňoval chronologicky následující scény Théseova mýtu, jeho pojetí bylo velmi nestejnorodé. Střetávaly se v něm figurální a abstraktní části i nejednotné měřítko figurálních prvků.²⁸⁰

Návrat Théseův zachycuje tragický okamžik mýtu, kdy Théseus při návratu do Athén zapomněl vyvěsit bílou plachtu na znamení vítězství a vrací se tak do města pod plachtami barvy smutku. Théseus sice uspěl, přináší do Athén dobrou zprávu a osvobození od kruté lidské daně, zároveň však přináší smrt – Théseovo fatální pochybení vedlo ke smrti krále Aigea.²⁸¹ Pod těžkými šedočernými mraky vidíme připlouvat Théseovu loď s vytaženými černými plachtami. Jedinými figurálními prvky v obraze jsou nad hladinou se vznášející ženské postavy oděné do antikizujících rouch. Jedna z nich je bohyně Athénou, patronkou Athén, jejich symbolem. Byla to právě Athéna, která symbolicky vítala námořníky připlouvající do města. Dle legendy byla špička kopí a helma monumentální Feidiovy bronzové *Athény Promachos*, vztyčené na athénské Akropoli před polovinou 5. století před

²⁷⁹ Triptych byl po výstavě v Obecním domě vystaven na samostatných výstavách Šímy v Ostravě a Brně. Byl taktéž vystaven v roce 1936 na retrospektivní výstavě Josefa Šímy v Obecním domě v Praze, reprizované o rok později v Bratislavě. Viz ibidem, s. 9.

²⁸⁰ I to jistě přispělo tomu, že triptych nakonec nebyl zakoupen jako celek.

²⁸¹ Dle některých interpretací je toto opomenutí trestem za opuštění Ariadny na ostrově Naxos. Tato část mýtu tedy může být interpretována jako metafora morálního selhání, které je následováno trestem.

naším letopočtem, vidět až od mysu Sounion.²⁸² Athénu tak na obraze můžeme interpretovat také jako symbol přiblížení se k Athénám, předzvěst tragické události, které nemůže být zabráněno, neboť na vyvěšení bílých plachet je již pozdě.

Identifikace dalších ženských postav je nejistá. Eva Petrová je považuje za Moiry, bohyně osudu, Bydžovská a Srp zmiňují další možnou interpretaci: bohyně půvabu a krásy, ale také slavnostního veselí Charitky.²⁸³ Obě tyto interpretace se odvíjejí od počtu tří ženských postav (nepočítaje do součtu bohyni Athénu), zachycených na nejstarším *Návratu Théseově*. Nicméně na dalších variantách obrazu dochází ke zvýšení počtu vznášejících se postav.²⁸⁴ Největší pozornost je v obraze věnována bohyni Athéně, která je zobrazena z anfasu, s helmou na hlavě, s levou rukou zdviženou. Je symbolem demokracie, kterou Théseus Athénám přinesl. Šímovo zaujetí postavou Athény dokládají i kresebné studie věnované právě této postavě, která svou formou navazuje na řecká sochařská vyobrazení bohyně [85].²⁸⁵

Eva Linhartová upozornila na podobnost kompozice *Návratu Théseova* s obrazem *Odyseus a Sirény (Odysseův návrat z obléhání Tróje)* od André Bauchanta z roku 1921, který byl otištěn i v *L'Esprit Nouveau* v roce 1922.²⁸⁶ Oba obrazy shodně zobrazují loď plující s černou plachtou pod těžkými mraky, bílý kupovitý ostrůvek v pozadí a zejména vznášející se ženské postavy – na Bauchantově obraze představující Sirény. Oba obrazy jsou si podobné také námětově – jde o obrazy s tematikou návratu.

²⁸² Pausanias, *Descript. Graec.* 1.28.2.

²⁸³ Eva Petrová, *Josef Šíma: Kresby* (kat. výst.), Litoměřice 2003, s. 38; Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 57.

²⁸⁴ Až na počet šest (včetně bohyně Athény) na obraze z roku 1943.

²⁸⁵ Srov. např. s *Athénou Lemnia*, jejíž bronzový originál je připisován sochaři Feidioví.

²⁸⁶ Věra Linhartová, *Joseph Sima, ses amis, ses contemporaines*, Bruxelles 1974, s. 39–40. Citováno podle Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 57. Reprodukováno ibidem, obr. 36.

Josef Šíma zachází s mýtem velmi volně, opouští klasický způsob mytologického vyprávění – hrdina Théseus, po němž je obraz pojmenován, není vůbec v kompozici zachycen. Šíma antický mýtus znázorňuje prostřednictvím jednoduchých zkratk, v nichž loď s černými plachtami je symbolem tragického Théseova příběhu a jeho morálního selhání. Josef Šíma si vystačí s názvem obrazu, pouhým naznačením příběhu, antikizujícími reáliemi. Klíčovým vodítkem ke čtení obrazu tak je název, původně doplněný také dalšími dvěma částmi triptychu.

Obraz *Mládí*, známý dnes pouze z dobového fotografického snímku [83]²⁸⁷ a z kresebných studií [84a, b], zachycuje blíže neurčený okamžik Théseova mýtu, zasazený do doby jeho mládí u matky Aithry. Josef Šíma nezvolil v souvislosti s Théseovým mládím tradiční motiv odvalení kamene a nalezení topánků. Zachytil mladého Thésea stojícího vedle matky; těžké černé mraky nad nimi připomínají nebe nad *Návratem Théseovým*. Bydžovská a Srp vidí v účesu mladíka poukaz na Plútarchův popis dávného zvyku,²⁸⁸ kdy ti, „*kdo odrostli chlapeckým letům, přicházeli do Delf a obětovali bohu své vlasy... Vlasy si ustříhl jen vpředu, jak to podle Homéra dělali Abantové...*“²⁸⁹ Obraz působí téměř nedokončeným dojmem, zejména v oblasti tváří obou postav. Obličeje postav jsou zachyceny prázdné, bez obličejových rysů (pouze Aithra má naznačen nos a ústa), a připomenou tak figury metafyzických obrazů Chiricových.

Střed obrazu, vystavovaný pod názvem *Minotaurus*, je možno částečně rekonstruovat pouze na základě stručné zmínky Jana Mukařovského. Z ní vyplývá, že obraz nebyl figurální.²⁹⁰ Ať již vypadal Šímův *Minotaurus* jakkoli, jde o v českém prostředí svým námětem a provedením výjimečné dílo, ačkoli ve

²⁸⁷ Reprodukce viz František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 209.

²⁸⁸ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 47-48.

²⁸⁹ Plútarchos, *Thes* 5.

²⁹⁰ Jan Mukařovský, Josef Šíma, in: idem, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 306.

světovém umění patřil Mínótauros k jednomu z nejčastěji zobrazovaných mytologických postav třicátých let.

Zájem o mytologickou postavu Mínótaura oživil pro světové umění ve dvacátém století André Masson, který motiv přenesl již ve dvacátých letech do surrealistické ikonografie a dále jej rozvíjel.²⁹¹ Nadále zaznamenal motiv tak velkou odezvu, že je to v podstatě právě mýtická postava Mínótaura, která umělcům dvacátého století zprostředkovala detailní pohled na Théseův příběh.²⁹² Od roku 1933 až do roku 1939 vycházela revue *Le Minotaure*, pro niž první obálku vytvořil Pablo Picasso,²⁹³ v letech 1944 až 1946 následovaná revue *Le Labyrinthe*.²⁹⁴

Právě pro Pabla Picassa se stal Mínótauros jedním z nejvýraznějších námětů jeho tvorby kolem poloviny třicátých let, kdy se tato mytologická postava opakovaně objevuje v kresbách, malbách i grafice.²⁹⁵ Picasso jej nahlíží z mnoha různých rovin a zdůrazňuje rozpor mezi animální a lidskou stránkou mýtické bytosti. Mínótauros se tak objevuje v jeho rytinách v řadě neočekávaných

²⁹¹ André Masson, *Le Grand Déflorateur fêté par ses victimes*, 1922, akvarel, zničeno. Nadále se v jeho tvorbě objevují i další postavy mýtu –Théseus, Ariadné, Daidalos, Pasifae. Ve druhé polovině třicátých let se objevuje také Labyrint. - Klasické zdroje mýtu o Mínótaurovi: Platón, *Phd.* 58A; Kallimachos, *Hymni* 4.310n; Diodóros, *Bibl. hist.* 1.61, 4.61, 4.77; Vergilius, *Aen.* 5.588; Ovidius, *Metam.* 8.155-75; Strabón, *Geogr.* 104.8; Apollodóros, *Biblioteca* 3.1.4, 3.15.8; Plútarchos, *Thes.*; Pausanias, *Descript. Graec.* 1.22.5, 1.24.1, 1.27.10, 3.18.11, 3.18.16; Hyginus, *Fabulae* 40-42. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 667.

²⁹² Na oblibu mýtické postavy ve dvacátém století měly zcela jistě vliv i archeologické výzkumy na Krétě, kde byl na přelomu devatenáctého a dvacátého století odhalen palác v Knóssu a jeho spletitá síť chodeb a místností.

²⁹³ Revue byla vydávána nakladatelstvím Alberta Skiry. První číslo vyšlo 1. června 1933.

Šlo o interdisciplinární revue, která se vedle poezie a výtvarného umění věnovala také architektuře, etnografii, divadlu, psychologii, samozřejmě psychoanalýze. Název je připisován dvojici Goerges Bataille a André Masson. Bataille zdůrazňoval roli Mínótaura pro umělce, neboť jej viděl u samého zrodu umění.

²⁹⁴ První číslo vyšlo v Ženevě 15. října 1944. Albert Skira zvolil název *Le Labyrinthe*, neboť po Mínótaurovi byl labyrint další těžkým Théseovým úkolem. Viz Theodore Ziolkowski, (cit. v pozn. 20), s. 73.

²⁹⁵ Poprvé se Mínótauros v díle Pabla Picassa objevuje již v roce 1928. Na počátku třicátých let pak jeho zájem o mytologická témata ještě více prohloubí práce na ilustracích k Ovidiovým *Metamorfózám*. K těmto ilustracím a dalším klasicizujícím Picassovým grafickým pracím první poloviny třicátých let viz Lisa Florman (cit. v pozn. 21). Je jistě zajímavé, že v ilustracích k Ovidiovým *Metamorfózám*, které Picasso vytvořil, se neobjevuje znázornění pasáže z Théseova příběhu, ačkoli právě Ovidiovy *Metamorfózy* patří k jednomu z inspiračních zdrojů pro znázornění tohoto příběhu, včetně bájného Mínótaura.

situací.²⁹⁶ Vedle Mínótaura, pojímaného tradičně jako monstrum, se setkáváme také s Mínótaurem milencem, spícím Mínótaurem, Mínótaurem pijícím víno v přítomnosti ženy nebo slepým Mínótaurem vedeným mladou dívkou.²⁹⁷ Znázornění Mínótaurovy smrti v aréně pak navazují na obrazy španělských korid. V roce 1935 Picassův zájem o toto téma vrcholí v *Minotauiromachii*, téma se následně vrací do jeho tvorby na konci třicátých let.

Námětu se ve třicátých letech věnovala také řada dalších výtvarných umělců ovlivněných surrealismem, jako například Max Ernst, Henri Matisse, René Magritte či Salvador Dalí.²⁹⁸ V dílech těchto umělců se v souvislosti s mýtickou postavou Mínótaura objevují i další postavy příběhu – Théseus, Pasifae, Ariadné. S tou se setkáváme i prostřednictvím slavné sochy *Spící Ariadné* na opuštěných náměstích v obrazech Giorgia de Chirica.²⁹⁹

Postava Mínótaura patřila mezi vůbec nejoblíbenější mytologické postavy francouzských surrealistů. Mínótauros přitahoval surrealisty svou hybridní povahou – napůl člověk, napůl zvíře, ztělesňující konflikt rozumového a instinktivního, lidského a animálního. Pro surrealisty představoval síly nevědomí, primitivní podstatu. Fascinovala je krutost, animálnost, divoká sexualita Mínótaurova, divokost a zuřivost. Zároveň však také opačná stránka této bytosti, která byla hodna politování. Mínótauros však v sobě také ztělesnil svobodu, revoluci, nepodřízení se nastavenému světovému řádu.³⁰⁰

Příběh Thésea a Mínótaura je tak příběhem symbolizujícím celou řadu protikladů a protichůdných sil v duchu teorií Friedricha Nietzscheho a Sigmunda

²⁹⁶ Podobně již také v řeckém umění, kdy se po představení Euripidovy hry *Krétané* (dnes ztracena) počíná proměňovat náhled na Mínótaura a setkáváme se zobrazení Mínótaura dítěte v řeckém vázovém malířství.

²⁹⁷ Slepý Mínótauros vedený dívkou připomene Oidipa, kterého jeho dcera Antigona doprovází na pahorek Kolonos u Athén.

²⁹⁸ Poslední dva jmenovaní v souvislosti s tvorbou obálky pro *Le Minotaure*.

²⁹⁹ V českém prostředí námět zpracoval Josef Mařatka, *Opuštěná Ariadna* (1903). – *Spící Ariadné* je známa v několika variantách. Jde o římské kopie helénistického originálu z 2. století před naším letopočtem.

³⁰⁰ Theodore Ziolkowski (cit. v pozn. 20), s. 73.

Freuda – síly dionýské a apollinské, vnitřní konflikt vědomí a nevědomí, lidskosti a animálnosti. Je jistě zajímavé, že v období, kdy české umění zhusta přejímalo vlivy právě francouzské, oblíbený mýtický Mínótauros v českém prostředí velkou odezvu nezaznamenal. Pouze ve stejném roce, kdy v Paříži začala vycházet revue *Le Minotaure*, se nefigurální Mínótauros objevuje v Šimově triptychu vedle hrdiny Thésea.

Opakovaná zpracování *Théseova návratu* [86–89] dokládají Šimovo zaujetí tématem. Vrací se k němu v různých formátech a obměnách, v nichž dochází k dílčím změnám a tvůrčím posunům. Na obrazech se postupně rozšiřuje pás bílých ostrovů v pozadí.³⁰¹ Od roku 1934 se do popředí kompozice dostává bílý hranol a Théseova loď a vznášející se figury jsou odsouvány do pozadí [87], až figury zmizí zcela [88]. Bílý šestiboký hranol v Šimově díle vykládá František Šmejkal jako „symbol řeckého racionalismu, kontrastujícího s iracionálními, osudovými silami antického mýtu.“³⁰² Šíma tak v obraze krystalem vytváří jakousi rovnováhu osudovým a podvědomým mýtickým silám.

V posledním *Návratu Théseově* z roku 1943 [89] dochází k transformaci starověké řecké veslice v novodobou plachetnici s několika stěžni. Byla-li loď s černými plachtami předzvěstí tragické události, pak moderní plachetnice s bílými plachtami by na posledním *Návratu Théseově* měla být symbolem šťastného návratu, symbolem vítězství a snad i odčinění spáchaných chyb.

Šimovo rozložení mýtu na jednotlivé znaky vynikne ve srovnání s Théseem Emila Filly (1882–1953), vytvořeným o pouhých pár let později za změněné společensko-politické situace a s rozdílnými cíli. V rámci *Bojů a zápasů*, představených v předchozí kapitole, se Emil Filla věnoval také námětu

³⁰¹ Pás ostrovů připomene ostrovy z *Revoluce ve Španělsku* (1936). Jsou snad odvozeny z pobřeží v Hendaye v jihozápadní Francii na hranicích se Španělskem, kde Šíma často pobýval.

³⁰² František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 204.

legendárního řeckého hrdiny Thésea, který je pro něj vedle hrdiny Héraklea dalším ze symbolů řeckého boje za svobodu [78–81]. Hrdina Théseus vykonal mnoho hrdinských a osvobozujících skutků. Byl obdivovatelem Héraklea, snil o jeho hrdinských skutcích. „*Domníval se také, že se na hrdinu sluší, aby se s ničemnými lidmi utkával v sebeobraně, ale mohutná zvířata aby napadl sám a v boji s nimi se vydával v nebezpečí.*“³⁰³ Jednou z „nestvůr“, které na svých cestách zabil, byl také krétský býk, jenž příběh Théseův propojuje s mýtem Hérakleovým. Héraklés poté, co splnil úkol krále Eurysthea a přinesl krétského býka do Řecka, vypustil jej v okolí Mykén, kde dále býk škodil, a to až do doby, kde jej Théseus na své cestě za otcem do Athén přemohl.

Práce Emila Filly z cyklu *Boje a zápasy*, v nichž je tematizován Théseův příběh, se opět rozpínají v širokém spektru výtvarných technik. Olej z roku 1938 znázorňuje hrdinu Thésea nesoucího na zádech již mrtvého krétského býka, kterému z tlamy doslova crčí krev [79]. Jde o jeden z nejkrvavějších obrazů s tematikou bojů a zápasů. Prostor obrazu je téměř zcela zaplněn poklidnou postavou hrdiny Thésea, prohýbající se pod tíhou těla již mrtvého býka. Krvavá scéna je tak v přísném protikladu zklidněné kompozici výjevu. Tvář Théseova je plná vyčerpání, zápas je však již u konce a býk je mrtev. K námětu se váže také několik sochařských zpracování. Théseus nesoucí na ramenou mrtvého krétského býka [81] úzce navazuje na kompozici obrazu, zatímco další z plastik znázorňuje dramatický průběh zápasu v typické fillovske kompozici propletených tvarů s dlouhými úzkými údy hlavního hrdiny [80]. Théseus právě uchopil býka za hlavu, aby jej zardousil.

Hrdina Théseus v díle Emila Filly představuje morální apel, symbol boje za svobodu člověka a demokracii, pro kterou je třeba přinášet oběti. Théseus ve

³⁰³ Plútarchos, *Thes.* 9.

Fillových obrazech a plastikách zápasí výhradně s býkem, zvířetem, které dle mýtu o únostu Európy stálo u zrodu starého kontinentu a které je nositelem symbolických významů zejména pro Španělsko, v té době zmítané občanskou válkou. Héraklés a Théseus, dva legendární řečtí hrdinové, jeden z nich zakladatel řecké demokracie, která stála u kolébky demokracie evropské, jsou pro Emila Fillu symbolem neutuchajícího boje za svobodu člověka a snahu o nastolení řádu světa.

V *Kytici* z prací spolku Hollar publikoval Jan Konůpek (1883–1950) v roce 1942 ikonograficky velmi zajímavý příklad českého zpracování příběhu Thésea a Mínótaura. Konůpek zachytil hrdinu Thésea v litém boji s Mínótaurem, v okamžiku, kdy hrdina zabodl meč do Mínótaurova těla [76]. Oproti výše uvedeným příkladům, Konůpek neodvrací pozornost od ženské hrdinky příběhu, jejíž pomoc Théseovi byla předpokladem jeho hrdinského vítězství a navrácení se z labyrintu. V pozadí obrazu můžeme vidět události, které dění v prvním plánu předznamenalo a které následovaly bezprostředně poté, co Théseus z labyrintu unikl. V zadním plánu výjevu tak vidíme truchlící Ariadnu, v doprovodu božského posla Herma a boha Dionýsa, jehož se stala manželkou poté, co ji na Naxu Théseus opustil. Konůpek tak v jedné kompozici narativně zachytil sekvenci mýtu, počínající hrdinským činem a končící morálním selháním hlavního hrdiny.

Mýtického Mínótaura Konůpek ztvárnil v souladu s Ovidiovým popisem jako „*míšence býka a muže*“.³⁰⁴ Konůpek tak, stejně jako v o něco ranější práci [77], navázal na některá středověká zobrazení Mínótaura, založená právě na Ovidiově popisu, který nepodává žádné bližší vodítko k tělesné stavbě Mínótaurově, a znázornil jej s býčím tělem a lidskou hlavu, tedy jako tvora spíše podobného kentaurovi.

³⁰⁴ Ovidius, *Metam.* 8.169.

4.5. Mocná síla umění

*„On seděl však na břehu Stygu
ve smutku po sedm dní, dar Cereřin nevložil do úst;
starost, duševní bol a slzy mu pokrmem byly.“*

Ovidius, *Metamorfózy* X

Orfeus, thrácký pěvec, syn říčního boha a Múzy, byl v antice považován za vynálezce hudby. Jeho schopnosti byly tak veliké, že svým zpěvem okouzloval vše živé – bohy, lidi, zvířata, stromy, květiny, ale i neživou přírodu. Když zemřela po uštknutí hadem jeho manželka Eurydika, následoval ji do podsvětí, kde přesvědčil svým zpěvem podsvětní božstva, aby dovolila Eurydice vrátit se na zem mezi živé. Přes zákaz bohů se však na Eurydiku cestou z podsvětí ohlédl, zda nepadá únavou, a tak ji ztratil už navždy. Po smrti Eurydiky se vyhýbal ženám, bloudil světem, až jej roztrhaly thrácké bakchantky. Jeho utržená hlava a lyra dopluly po moři na ostrov Lesbos. Podle jiné verze mýtu bylo Orfeovo tělo pohřbeno jeho matkou a sestrami Múzami poblíž Olympu. Pro starověké Řeky byl Orfeus zakladatel hudebního umění a poezie, ale také orfismu, náboženského hnutí, jež se šířilo ve formě tzv. hymnů.³⁰⁵

Početná antická zobrazení zachycují Orfea zejména jako bohy obdařeného básníka – pěvce, v jehož moci je zpěvem krotit divá zvířata, tišit stromy, uvést do pohybu kámen. V raném křesťanství se setkáme s užitím tohoto pohanského motivu v křesťanském kontextu, zejména na nástěnných malbách v katakombách a na sarkofázích.³⁰⁶ Pro jeho schopnost tišit zvířata, tak jako Kristus tišil

³⁰⁵ Klasické zdroje mýtu: Euripidés, *Bacch.* 560–64; Apollonius Rhodský, *Argon.*; Diodóros, *Bibl. hist.* 4.25.2–4; Ovidius, *Metam.* 10.1–105, 11.1–84; Apollodóros, *Biblioteca* 1.3.2. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 774.

³⁰⁶ Blíže k užití pohanských námětů v raně křesťanském umění viz např. Thomas Mathews (cit. v pozn. 41); Janet Huskinson (cit. v pozn. 41).

nejdivočejší stvoření – lidské bytosti, příp. jejich duši, a cestu a navrácení se z Hádu, byl Orfeus spojován s Kristem i křesťanskými apologety.³⁰⁷

Mýtus zaznamenal v evropském umění velmi bohatou recepci, a to zejména v hudebním a dramatickém umění, kde se dočkal adaptací v tvorbě Monteverdiho (1607), Jacquese Offenbacha (1858), Christopa Willibalda Glucka (1762), Ferenze Liszta (1854) a dalších.

Novodobá výtvarná znázornění navazují na základní linie mýtu – Orfeus jako magickou silou obdařený umělec, mytický zakladatel hudby a poezie; Orfeus jako osudem zkoušený milenec, odcházející pro svou Eurydiku do podsvětí; tragická smrt Orfeova. Krajinu s Orfeem a Eurydikou zobrazil Nicolas Poussin (1648–50), cestu do podsvětí znázornili např. Titian (1510-15), který v obraze zachytil i moment uštknutí Eurydiky hadem, nebo např. Jan Brueghel starší (1594) či Camille Corot (1861). Století devatenácté přináší velké oživení zájmu o námět a vnáší do ikonografie nové momenty a důraz na tragické aspekty mýtu, zoufalství, slabost a smrt Orfeovu, zejména v díle Gustava Moreaua (1865, 1891), Odilona Redona (1881) a dalších symbolistů.

Moderním umělcům pak Orfeus nabídl celou řadu rovin příběhu a interpretací. Orfeus jako básník a hudebník obdařený magickou silou, tragický hrdina – zoufalý milenec – oběť ženské vášně, ale také zakladatel homosexuální lásky. Stává se nástrojem sebeidentifikace umělce a jeho ztotožnění s bájným zakladatelem umění.³⁰⁸

Zejména je však symbolem inspirace, kreativního ducha a povznášející moci umění, jenž dokáže pohnout přírodou i lidmi, a ovlivnit tak jejich osudy.

³⁰⁷ V tomto smyslu porovnávali postavy Krista a Orfea např. Klement Alexandrijský (*Protrepticus 1*) či Eusebius (*De laudibus Constantini* 14). – Ke vztahu Orfea, orfismu a křesťanství viz např. Miguel Herrero de Jáuregui, *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, 2010.

³⁰⁸ Blíže k recepci Orfeova mýtu u vybraných umělců tvořících ve dvacátém století viz Judith E. Bernstock (cit. v pozn. 20).

Dvacáté století zaznamenalo významné oživení orfeovského mýtu, které je nicméně možno pozorovat již i v symbolismu konce 19. století. Fascinaci postavou Orfea dokládá v první polovině dvacátého století také množství dramatických a literárních děl. Ze spisovatelů a básníků orfeovské téma zpracovávali např. Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire (1911), Jean Cocteau (1925),³⁰⁹ Pierre Emmanuel (1941), a zejména Rainer Maria Rilke v jeho *Sonetech Orfeovi* (1922).³¹⁰ Dalším příkladem recepce ve století dvacátém je také balet *Orfeus* Igora Stravinského (1947).

Zobrazení Orfea v moderním umění jsou velmi rozmanitá – rozdíly vyplývají z postojů jednotlivých tvůrců, ale také ze společenské a politické situace, v níž se umělec – tvůrce nachází. Orfeus se stává všeobecným symbolem umělce 20. století, jeho osudu a tvoření, symbolem blízkosti jednotlivých forem umění. Orfeus byl jako předchůdce výtvarných umělců vnímán již v renesanci, kdy byly vedeny diskuse ve smyslu *ut pictura poesis*.³¹¹ Básník, výtvarník – představy o neoddělitelnosti těchto dvou uměleckých žánrů dokumentuje i předmluva k revue *Le Minotaure*: „*It is impossible today to isolate the plastic arts from poetry.*“³¹²

Moderní zobrazení vycházejí nejen ze starších ikonografických modelů, tak také, jelikož jde o legendární literární mytologickou figuru, inspirace přichází

³⁰⁹ Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire, ou, Cortège d'Orphée*, 1911. Ilustrace k bestiáři provedl Raoul Dufy; Jean Cocteau přenesl Orfea do filmu v roce 1949.

³¹⁰ Z literárních a dramatických zpracování v českém prostředí zmiňme ve století devatenáctém básně Jaroslava Vrchlického (*Mladost Orfeova*, 1884, *Smrt Orfeova*, 1885, *Eurydice*, 1893, a *Hlava Orfeova*, 1895), básnickou sbírku Jiřího Skořepy *Orfeus* (1947) či Bartošova *Orfe a Eurydiku*.

³¹¹ Od 15. do 19. století malířství hojně přebíralo náměty z literatury, o které se věřilo, že má s malířstvím společnou náuru. Shodně byly shledávány zejména primární cíle obou umění. Malířství bylo také výtvarnými umělci vydáváno za sestru poezie. Teorie *ut pictura poesis* byla také spojena s odvěkým problémem hierarchie jednotlivých umění, který se pod názvem *paragone* diskutoval zejména v 16. století v italských akademích. Poezie jako hlavní inspirační zdroj pro všechna imitativní umění zaujímal vrchol této hierarchie. Od druhé poloviny 19. století umělci počali klást větší důraz na formu uměleckého díla než na jeho námět. Ve dvacátém století s odklonem od narativního způsobu vyjadřování došlo k přiblížení struktury poezie a zvýšení role podvědomí i u výtvarného umění. V umění 20. století se více projevuje také vliv hudby, viz např. orfismus, a jednotlivá umění se ještě více přibližují.

³¹² Citováno podle Theodore Ziolkowski (cit. v pozn. 20), s. 72.

z literatury. Zobrazení se odvolávají na koncepci Orfea jako pěvce nadaného magickým uměním, které umí pohnout živé i neživé, ale i Orfea jako chybujiícího jedince s tragickým osudem,³¹³ viz Ossip Zadkine (1930), Lovis Corinth, Marc Chagall (1913-14), Oskar Kokoschka (1910), Raul Dufy (1911), Jacques Lipchitz (1945) a další.³¹⁴

Orfeova tragická smrt se objevuje například v tvorbě Pabla Picassa (1930–1931),³¹⁵ nebo André Massona, který Orfeovi věnoval také jeden z listů svých *Sacrifices*.³¹⁶ Příkladem ztotožnění moderního umělce s bájným Orfeem je pak tvorba básníka Guillaumea Apollinaira a zejména výtvarné vyjádření této sebeidentifikace Giorgiem de Chiricem v Apollinairově portrétu (1914).

Magický aspekt Orfeova umění, jeho všeobjímající mocná síla, je námětem grafik Otakara Kubína (1883–1969). *Orfeus* (1923) [97] a *Orfeus s lyrou* (1926) [98]³¹⁷ navazují na klasický ikonografický motiv – Orfea hrající na lyru, obdařeného magickou silou, díky které jeho zpěv oslovuje lidi, zvířata i neživou přírodu, jež známe ze starších českých zobrazení například od Václava Vavřince Reinera z doby před 1720.³¹⁸ Zobrazení tohoto typu jsou oslavou zázračné moci umění, které má sílu tišit svět. Podobnou linii můžeme pozorovat například u Maxe Švabinského a jeho *Orfea hrajícího zvířatům* (1941). Oslavou zázračné moci Orfeova umění je také tapiserie Karla Svolinského z roku 1940, zachycující Orfea, jehož umění tiší zvířata [107], nebo také *Orfeus* (1916) [108] Jaroslava

³¹³ Tento aspekt mýtu zdůraznila až římská literatura, Ovidius a Vergilius.

³¹⁴ Judit E. Bernstock (cit. v pozn. 20) představuje jednotlivá zobrazení na příkladu přístupu konkrétních umělců k mýtu ve dvacáté století.

³¹⁵ Pro vydání Ovidiových *Metamorfóz*.

³¹⁶ K *Sacrifices* viz pozn. 243. Dle Will-Levaillant je Orfeus jedinou postavou v sérii, zachovávající si lidskou podobu. Thrácké bakchantky mají vlčí či koňské hlavy. Viz Francoise Will-Levaillant, (cit. v pozn. 242), s. 121.

³¹⁷ *Orfeus s lyrou* byl proveden jako ilustrace pro *Le Poeme d'Orpheus suuivi du chœur des Océanides* od francouzského básníka Raymonda de la Tailhède.

³¹⁸ Václav Vavřinec Reiner, *Orfeus se zvířaty v krajině*, před 1720, olej, plátno, 199 x 167 cm, Národní galerie v Praze.

Horejce (1886–1983), sochaře a dekorátéra ovlivněného ve své tvorbě velmi výrazně řeckým a etruským archaickým uměním a tvorbou Bourdellovou.

Zaujetí starověkým uměním dokládá také Horejcov *Pallas Athéna* (1925). Horejcův *Orfeus* je znázorněn v hlubokém zamyšlení hrající na lyru. O tom, že Jaroslav Horejc vnímal Orfea jako tragického hrdinu, svědčí jeho uvažování o Orfeovi v souvislosti s funerální plastikou jako o postavě pro náhrobek, kterou můžeme interpretovat jako symbol stesku, ale také jako vítězství nad smrtí v podobě navrácení se z podsvětního Hádu.³¹⁹

Ztotožnění umělce s Orfeem je patrné i v českém prostředí zejména v kontextu poezie a literatury. Když v roce 1925 avizoval Jaroslav Seifert v *Pásmu* vydání básnické sbírky *Orfeus v balóně*, vznikla kresba Josefa Šímy znázorňující motiv, který v té době Šíma užil i na jiných obrazech, a to barevný horkovzdušný balón vznášející se nad mostem [92]. Kresba je doplněna v dolní části figurálními zobrazeními dívky a tváře muže z profilu. Nápis Orfeus a věnování Jaroslavu Seifertovi kresbu spojuje právě s avizovanou básnickou sbírkou, jejíž první vydání Josef Šíma doprovodil svými ilustracemi. Nakonec však Jaroslav Seifert sbírku vydal pod názvem *Slavík zpívá špatně* (1926), odkazujíc na závěrečný verš sbírky „*Pro smutek světa,/ můj drahý básníku,/slavíci zpívají špatně...*“ a citát z díla Jeana Cocteaua.³²⁰

V návaznosti na kresbu Josefa Šímy vznikla karikatura Adolfa Hoffmeistera (1902–1973), která opakuje šimovský motiv horkovzdušného balónu [95]. Ve ztotožnění básníka s Orfeem jde ještě o krok dále - místo nápisu situoval Hoffmeister do balónu samotného Jaroslava Seiferta, držícího lyru, jakožto moderního novodobého básníka – zvěstovatele. Motiv zopakoval Hoffmeister ještě

³¹⁹ Horejcov kresba označovaná jako *Návrh náhrobku (Orfeus)* je uchovávána v Galerii hlavního města Prahy.

³²⁰ Citát z Cocteauovy knihy *Kohout a harlekýn* (1918): „*Le rossignol chante mal*“.

jednou – Jaroslav Seifert jako Orfeus sleduje svůj balón na karikatuře v Barbussově „*Monde*“ v rámci stránky *Les Lettres tchécoslovaques contemporaines* [96].

Nejvíce prostoru pro interpretaci nabízí bezpochyby jedno z klíčových děl Jindřicha Štyrského (1899–1942) počátku třicátých let, a to *Smrt Orfeova* (1931) [100]. Štyrský zobrazil skalnatou krajinu a v ní na břehu moře černý kámen a barevný hranol, ležící na pruhu bílé barvy. Bydžovská a Srp pokládají barevný hranol za symbol lyry a kámen za Orfeovu hlavu, která poté, co jej bakchantky rozsápaly na kusy, spolu s lyrou doplula na ostrov Lesbos.³²¹ Podle Wittliche bílý pruh symbolizuje pěnu mořského příboje, který hlavu vynesl na břeh.³²² *Smrt Orfeova* je ve dvacátém století jedním z nejčastěji zobrazovaných momentů mýtu o Orfeovi. Jindřich Štyrský při znázornění námětu nevyužívá klasické ikonografické schéma, nýbrž námět zpracovává zcela volně a využívá složité symboliky. Orfeova smrt byla tragickým a krvavým okamžikem, atmosféra tragédie však není v obraze naznačena. Krvavé události mohou připomenout pouze skvrny na černém kameni, ať již jej vnímáme opravdu jako symbol Orfeovy utržené hlavy nebo prostě jen jako kámen:

„...a tehdy se kameny teprve
zarděly krví pěvce, když nebylo slyšet, jak zpívá.“³²³

Smrt Orfeovu časově krátce předchází kresba *Eurydika* (1930) [99], jedna z prvních figurálních prací Jindřicha Štyrského po období artificialismu. Jde zároveň o první ze série mytologických prací Štyrského. Dle Bydžovské je kresba propojena nejen se *Smrtí Orfeovou*, ale také s dalším Šimovým obrazem

³²¹ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 97.

³²² Petr Wittlich, *Smrt Orfeova*, *Umění* LVI, č. 2, 2008, s. 128.

³²³ Ovidius, *Metam.* 11.18–19.

s mytologickou inspirací *Můza somnambula* (1937) [173].³²⁴ Kresba *Eurydika* zachycuje postavu ženy u skalitého mořského břehu. Žena s vlajícími vlasy a drapérií je zachycena s pravou rukou zdviženou jakoby v gestu vítání, propnuté špičky nohou evokují vznášení se, a připomenou tak například vznášející se postavy z *Návratu Théseova* Josefa Šímy. Motiv popraskaného povrchu vyvolává téměř dojem sochy,³²⁵ Štyrský se k němu opětovně vrací v ilustracích k básnické sbírce Františka Halase *Tiše* (1932).

Zaujetí mýtem o Orfeovi se zpřítomnilo u Štyrského na konci dvacátých let. Již v roce 1927 Štyrský vytvořil obálku knižnímu vydání divadelní hry Jana Bartoše *Orfeus a Eurydiké*. Následovaly scénické práce pro první pražské uvedení *Orfea* Jeana Cocteaua v září roku 1928 v Osvobozeném divadle.³²⁶ V období, kdy se zaujetí mýtem začalo výrazněji projevovat i u ostatních umělců ovlivněných surrealismem,³²⁷ se tak do tohoto proudu zapojil i Štyrský. Cocteauův Orfeus je úspěšným básníkem, který se snaží překonat svých již dosažených úspěchů s pomocí nadpřirozených sil. Cocteau patřil ke Štyrského inspiračním zdrojům. Již v roce 1926 Jindřich Štyrský na základě Cocteauovy tvorby vytvořil koláž *Anděl Křehomráz*.³²⁸

Nekonvenčním způsobem pojatou *Smrt Orfeovu* Jindřicha Štyrského, která boří ikonografické konvence a nastavuje zcela nové způsoby zobrazení námětu, můžeme porovnat se stejnojmenným obrazem Emila Filly. *Smrt Orfeova* (1937)

³²⁴ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 97. – Název dává vzpomenout na Kafkovu *Somnambulu* z roku 1905, dnes v Národní galerii v Praze. – Ve Štyrského obraze se snad projevuje dobový důraz na sen jako inspirační zdroj uměleckého tvoření a zejména Štyrského studium snů, jež našlo své umělecké vyjádření nejen ve výtvarných dílech, ale také v literárním pojetí. Viz Jindřich Štyrský, *Sny: 1925-1940: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů*, Praha 2003.

³²⁵ Bydžovská a Srp porovnávají *Eurydiku s Andromedou* Salvadora Dalího. Viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 97. – Podobný motiv se objevuje i u Aloise Wachsmanna, viz Rea Michalová, *Alois Wachsmann*, Praha 2003, s. 139.

³²⁶ Divadelní hru Jean Cocteau dokončil v roce 1925, uvedena byla poprvé v Paříži o rok později. V roce 1926 vyšla poprvé i knižně.

³²⁷ U pařížských surrealistů již v druhé polovině dvacátých let, v českém prostředí zejména od počátku let třicátých. Např. Vincenc Makovský, Toyen, Alois Wachsmann.

³²⁸ *L'Ange Heurtebise* je název Cocteauovy básně z roku 1925 a jedné z postav jeho *Orfea*.

[90] zachycuje dramatický moment smrti pěvce, v expresivním krvelačném pojetím navazujícím na *Boje a zápasy*. Figurální námět plně zaplňuje plochu plátna a využívá každý volný prostor. Pěvec Orfeus je znázorněn čelící útoku rozlícených thráckých bakchantek. Levou rukou si chrání hlavu, pravou pozvedá lyru vzhůru, ústa pootevřená ve výkřiku či zpěvu, který však ztratil svou magickou moc tváří v tvář šílenému válečnému ryku.

„...*hrozný však lomož,*
pokřik, píšťala frýžská, jež ohnutým rohem se končí,
potlesk, bubínků hřmot a divoký bakchický výskot
přehlušil znění strun.“³²⁹

Expresivní znázornění s pro Emila Fillu typickými deformacemi údů a obličejů zejména v případě postav thráckých bakchantek vyvolává představu hrůzného boje; tváře bakchantek jsou deformovány hněvem a bojovým zápalem. Divák může téměř slyšet bojovný ryk vycházející z otevřených úst bakchantek. Pojetí bojujících žen je velmi blízké smrti Orfeově v podání Pabla Picassa či postavám z Massonových *Massacres*. Stejně jako Pablo Picasso i Emil Filla v souladu s popisem smrti Orfeovy u Ovidia zachytil ve spodním plánu obrazu mrtvý dobytek a bakchantky útočící na Orfea zemědělskými nástroji. Básník umírá v dramatickém propletení lidských a zvířecích těl a spolu s ním umírá i síla a moc jeho umění.

Obdobně drasticky pojímá Orfeovu smrt také Jan Konůpek ve svém cyklu leptů a litografií na námět Orfea [101–105]. List se smrtí Orfeovou [105], uzavírající cyklus, zachycuje thrácké bakchantky trhající pěvce doslova na kusy. Bakchantky drží kusy těla a v extatickém nadšení vyzdvihují utrženou básníkovu hlavu k nebesům. Konůpek se ve svém cyklu zaměřuje na Orfeovu cestu do

³²⁹ Ovidius, *Metam.* 11.15–18.

podsvětí a pěvcovu smrt. Úvodní list cyklu předznamenává tragické vyústění, když využívá motiv uzavřených dveří připomínajících dveře hrobky s tympanonem v podobě *Lví brány* z Mykén. Také Konůpka zaujala magická moc Orfeova umění, zejména jeho schopnost oslovit i neživé věci, pohnout sloupy, kameny a stromy [103].³³⁰

Již Vojtěch Lahoda poznamenal, že v letech 1937–1938, tedy v době vzniku Fillovy *Smrti Orfeovy*, se z umělcovy tvorby zcela vytratila tematika předchozích období – hráči, zpěváci, zátiší.³³¹ Druhá polovina třicátých let značí zaujetí zcela jinou tematikou – tematikou zápasů, která byla popsána zejména v kapitole 4.3. *Smrt Orfeova* jistě do tohoto tematického směřování Fillovy tvorby svým námětem, celkovým zpracováním, stejně jako implementovaným humanistickým poselstvím zapadá. Byl to až téměř válečný lomoz a pokřik thráckých bakchantek, kterému se podařilo oslabit magickou moc básníkovy zpěvu. Stejně jako totalitární režim a jeho politika *entartete kunst* a nadcházející válečné události oslabily moc umění.³³² *Smrt Orfeovu* je tak možno interpretovat jako podobenství doby, která otřásala doslova základy evropské kultury a lidskými svobodami, kdy události třicátých let již prokázaly, že síla a moc humanistického poselství a umění ztratily svou magickou sílu.

I Orfeova cesta do podsvětí, resp. smrt Orfeovy manželky Eurydiké, zaujala výtvarné umělce svým obsahem. Pro Wachsmána charakteristické ironizující pojetí je možno vidět v koláži *Orfeus* (1936) [106].³³³ Wachsmán porušil základní

³³⁰ Zachytil mimo jiné náměty *Orfeus a létající sloupy*, *Rozmluva Orfea s Eurydikou*, *Vjezd do podsvětí*, *Orfeus a létající stromy*, *Orfeus a stíny zemřelých*, *Orfeus a vzpomínky*, *Orfeus a skalní duchové*. Konůpek se tematice věnoval již v první polovině dvacátých let, některé práce s orfeovskou tematikou byly otištěny ve Sborníku grafického umění Hollar již v roce 1924.

³³¹ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 246), s. 507

³³² Pojem *zvrhlé umění* označoval umění židovské a umění avantgardní od impresionismu až po surrealismus. Blíže viz Milan Pech, „Zvrhlé umění“ v protektorátu, in Hana Rousová et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha 2011, s. 99–112.

³³³ Stejnou technikou byly vytvořeny také *Dobrý sadař* (1936) a *Skizka k obrazu* (1936). Práce tak propojuje „dřevitý“ motiv ve spodním plánu obrazu.

ikonografickou konvenci zobrazování Orfea. Namísto s lyrou jej znázornil s jiným hudebním nástrojem. Za Orfeem hrajícím na klarinet můžeme vidět téměř scénografický útvar – dvě v horní části spojené sítě, stíny, a nad nimi masku. Sítka snad představuje Eurydiku, která měla v podsvětí podobu stínu, šla tak lehce, že ji Orfeus neslyšel. V okamžiku, kdy se na Eurydiku proti zákazu bohů otočil, ta zmizela mu podruhé – navždy. Po smrti Orfeově se stíny obou manželů v podsvětí setkají. Maskovitý útvar, objevující se v tvorbě Aloise Wachsmana také např. v *Obraze se sedací vanou* (1935) či na obraze *Pasáček* (1934), může připomenout také mnoho tváří Orfea a komplexnost jeho mýtu, pro kterou mýtus zůstával aktuálním inspiračním zdrojem uměleckého tvoření.

Námět oslovil také Jana Konůpka, jenž se mu věnoval v několika listech svého grafického cyklu, včetně setkání s Eurydikou [102, 104]. V rámci knižních ilustrací se s ním setkal také František Muzika při práci na obrazovém doprovodu tištěného vydání libreta Gluckovy opery *Orfeus a Eurydika*, vydané tiskem v roce 1940 [91].³³⁴

Skutečný útlum svého umění zaznamenal za druhé světové války Josef Šíma.³³⁵ Na počátku války byl jako francouzský občan odvelen, nicméně záhy ze služby uvolněn. Výjimkou v jeho tvorbě byly tehdy mytologické obrazy, v nichž jej zaujal mimo jiné právě také mýtus Orfeův. Lidská stránka příběhu – láska pěvce Orfea k Eurydice a bezútěšnost jeho pocitů po její smrti se zrcadlí v *Zoufalství Orfeově* (1943) [93]. Orfeus dostal od bohů příležitost vyvést Eurydiku zpět mezi živé. Avšak poté, co porušil jejich příkaz, již magická moc umění podsvětní božstva neobměkčila a další šanci Orfeus nedostal.

³³⁴ Raniero de Calzabigi, *Orfeus a Eurydika: Libreto k opeře Chr. W. Glucka* (přeložil Vítězslav Nezval), Praha 1940.

³³⁵ Šmejkal dává do souvislosti právě s událostmi počátku 2. světové války. Viz František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 232.

Jako často v tvůrčí dráze Josefa Šímy bylo mu i tentokrát inspirací ke zpracování námětu literární dílo, konkrétně básnická sbírka *Tombeau d'Orphée* (1941) básníka Pierra Emmanuela, pro niž Šíma provedl ilustrace.

Ilustrace, na níž vidíme již finalizované kompoziční uspořádání výsledného *Zoufalství Orfeova*, pomáhá osvětlit některé detaily, které ve finálním obraze nejsou dostatečně patrné.³³⁶ To, co na obraze připomíná rudý keř, je na ilustraci k básnické sbírce postavou na útesu stojící ženy, jejíž oděv vlaje ve větru. Hlavní pozornost však na obraze upoutá zády obrácený akt s dlouhými rudými vlasy, jenž byl historiky umění interpretován různými způsoby. Podle Šmejkal je postava samotným Orfeem, který oplakává svou Eurydiku na břehu podsvětní řeky.³³⁷ Eva Petrová naopak postavu ztotožnila s Eurydikou.³³⁸ Z hlediska tematického obraz může připomenout malbu Gustava Moreaua *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1890), která znázorňuje Orfea truchlícího nad ztrátou milované bytosti, která jej krutě zasáhla a ovlivnila celý jeho další život.

Orfeovo zoufalství, životní neštěstí a smutek jsou doslova zhmotněny v gestu na kolena padajícího *Orfea* (1922) [109] Bohumila Kafky (1878–1942). Pěvec se hroutí k zemi v gestu zmaru připomínajícím vztyčenými pažemi pád Štursova *Raněného*. Umělec přikládal soše velký význam, jak dokládá její umístění v zahradě vlastní vily na pražské Ořechovce.

Šíma však zvolil zcela jiné ikonografické řešení. Po kompoziční stránce *Zoufalství Orfeovo* vychází z třetí varianty Šímovy *Pádu Ikarova* (1936) [25]. I na tomto obraze vidíme k divákovi zády obrácený akt a tuň obehnanou zalesněnými svahy. Stejná postava se pak objevuje i na obraze *Eurydika* (1952) [94],

³³⁶ Ibidem, obr. 251.

³³⁷ Ibidem, s. 232.

³³⁸ Eva Petrová (cit. v pozn. 283), s. 43.

zasazeném do podobné krajiny, kde její ztotožnění s Eurydikou je všeobecně přijímáno.³³⁹

Pierre Emmanuel v *Tombeau d'Orphée* spojuje v básni ženskou postavu Eurydiky s problematikou vzpomínek. Obecně je možno říci, že v mýtu Eurydika symbolizuje vzpomínky na minulost, zatímco vztah Orfea a Eurydiky vztah k této minulosti.³⁴⁰ Ženská postava tak může být pouhou vzpomínkou, ačkoli detailní rozbor básně francouzského básníka by možná nabídl i jiné možnosti interpretace.

Na ilustraci k Emmanuelově básnické sbírce je opět o něco lépe patrné, že nahá postava sedí na obdélníkové desce, připomínající náhrobní kámen. Smrt Eurydiky je v celém mýtu určujícím momentem, který předznamenává Orfeovu smrt; je to právě ztráta manželky, která jej vede k odmítání žen. Sedící postava tak může být Eurydikou, která si po uštknutí hadem prohlíží ránu na noze, nebo Orfeem, jenž po smrti milované manželky truchlil po sedm dní na jejím hrobě. Vyznění obrazu je však jednoznačné. Obraz zachycuje atmosféru zármutku, truchlení nad ztrátou milovaného člověka. Zajímavá je jistě interpretace Václava Formánka, podle kterého dílo vzniklo v Paříži pod dojmem zpráv o heydrichiádě v Praze.³⁴¹

Vzhledem ke svobodnému nakládání s mytologií v díle Josefa Šímy nemusí znázorněná postava být v přímé souvislosti s antickým mýtem. Název obrazu by pak byl pouhým vodítkem naznačujícím, kterým směrem se ubíraly myšlenky malíře při malování obrazu, směrem implikujícím atmosféru smutku, ztráty životních jistot a konec všeobjímající síly umění.

³³⁹ Shrnutí interpretace postavy Petrové a Šmejkalů podávají Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 97.

³⁴⁰ Jérémy Lambert, *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel. De la Mere mémorielle à la régénération de soi, *Folia electronica classica* [online], 20, 2010, s. 7 [citováno 2014-01-10]. Dostupné z <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/20/LAMBERT/tombeau.pdf>.

³⁴¹ Jiří Kotalík (cit. v pozn. 27), s. 142.

4.6. Archeologie osobnosti

*„hled'te, zde jest Oidipús,
který hádanky znal luštit.
nejmocnějším mužem byl...,
ejhle, v jakou propast hrůzy
srazila jej sudba zlá!“*

Sofoklés, *Král Oidipús*

Oidipús je hrdinou, kterému byl předurčen jeho tragický osud již v dětství. Tehdy měl být kvůli věštbě, že se stane záhubou svých rodičů, pohozen v lese. Namísto toho bylo dítě ponecháno u pastýře, který je předal korintskému králi, jenž chlapce vychoval jako syna. Později se Oidipús v delfské věštině dozvěděl, jaký osud mu byl předpovězen, a to že zabije svého otce a ožení se s vlastní matkou. Proto uprchl co nejdále od vlasti, aby tragickému osudu unikl. Na cestě do dobrovolného vyhnanství nevědomky zabil vlastního otce. Po příchodu do Théb a vyřešení hádanky nestvůrné Sfingy, která město tyranizovala, se stal králem a manželem své matky Iokasty. Když Théby postihla morová epidemie, nešťastný Oidipús zjistil, že za hněv bohů může vrah krále Láia. Poté, co Oidipús odhalil, že vrahem krále je on sám, oslepil se a v doprovodu dcery Antigony se vydal na pahorek Kolónos u Athén, kde později zemřel.³⁴²

Mýtus o Oidipovi je ukázkou antického pojetí lidského osudu. Tragédie Oidipa, který se marně vzpírá předurčenému a vůli bohů, je symbolem bezmocnosti antického člověka vůči osudu, kterému není možno uniknout. Trest přichází i na toho, kdo činil nevědomky.

³⁴² Klasické zdroje mýtu: Homer, *Od.* 11.271-80; Aeschylus, *Sept.* 742-1084; Pindaros, *Olympia* 38-42. Sofoklés, *Oed. Tyr.*; *Oed. Col.*; Euripidés, *Phoen.*; Apollodóros, *Bibliotheca* 3.5.7-9; Seneca, *Oed.*; Hyginus, *Fabulae* 66, 67. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 754.

Nejznámějším literárním zpracováním příběhu je Sofokleův *Král Oidipús*.³⁴³ Jeho popularita vedla k velkému množství adaptací v umění literárním a dramatickém.³⁴⁴ Vliv zasáhl i výtvarné umění. Jedním z nejznámějších zobrazení mýtu je Ingresova kompozice *Oidipús a sfínga* (1808). Sensuálně pojatý motiv Oidipova rozluštění hádanky života se stal ve století dvacátém jedním ze symbolů psychoanalytického hnutí. Stejný motiv naplněný citovostí zobrazil také Gustave Moreau (1864), který námět Oidipa a Sfingy zopakoval též v obraze, zachycujícím poutníka Oidipa (1888), a Odilon Redon, jenž v obraze *Mystický rytíř* (1869–90) zachytil setkání Oidipa se sfingou.³⁴⁵ Medailon s poprsím zoufalého Oidipa pro strop vídeňské činohry vytvořil Vojtěch Hynais.³⁴⁶

Literární inspirace přináší Oidipa i do tvorby českých malířů. Otakar Kubín se s námětem vyrovnává 1919 při práci na ilustracích pro prózu Emila Godefroye *Lettres sur le Malheur*.³⁴⁷ Oidipús je v listu znázorněn jako jeden ze starověkých hrdinů, kteří prošli velkým utrpením [118]. Stojí zde po boku Thésea a Joba, hrdiny, jehož podle Emila Godefroye „*neštěstí bez konce... naučilo odevzdaností*“.³⁴⁸ Job, Oidipús i Théseus mohou překonat svou bídu jedinečnou hlubokou odevzdaností a protrpěním této bídy: „*Oidipus nacházející jedinou oporu – bolest*“.³⁴⁹ Otakar Kubín znázornil znaveného oslepeného Oidipa sedícího na pahorku Kolónu čekajícího na smrt a vykoupení, jak naznačuje sarkofág s reliéfní figurální výzdobou, na němž je znázorněn motiv známý z římských sarkofágů – okřídlená postava otevírající dveře do jiného světa.

³⁴³ Na *Krále Oidipa* navazuje *Oidipús na Kolónu* a *Antigona*.

³⁴⁴ Např. opera *Oidipus na Kolónu* Felixe Mendelssohna, ve dvacátém století pak operní zpracování G. Enescua (1936). Oidipús se objevuje také v *Antických motivech* Iši Krejčího (1936). Dramatického zpracování se dočkal v díle Jeana Cocteaua – text pro oratorium Igora Stravinského, činoherní verze *Oidipus Rex* (1928). Literární recepce viz např. André Gide (1931).

³⁴⁵ Za povšimnutí jistě stojí utáá hlava muže, kterou nese v náručí Oidipús.

³⁴⁶ Skica uchovávána v Národní galerii v Praze.

³⁴⁷ Více k *Lettre sur le Malheur* viz kapitola 4.4.

³⁴⁸ Citováno podle Jiří Siblík (cit. v pozn. 276), s. 38.

³⁴⁹ Ibidem.

Oidipův příběh je jedním z mýtů, které do popředí zájmu dvacátého století vynesla psychoanalýza. Ta měla pro recepci námětu ve výtvarném umění klíčovou roli, přiblížila umělcům nejen tento konkrétní mýtus, ale otevřela novou cestu umělecké recepci a interpretaci i dalších mytologických příběhů. Rakouský psycholog Sigmund Freud ve svých teoretických spisech pojmenoval některé klíčové prvky lidského chování podle mytologických postav. Konkrétně oidipovský komplex je v psychoanalýze pojmenováním pro milostný vztah syna k matce; tato náklonnost se obvykle začíná u chlapců ve věku cca 3 let, kdy je možno pozorovat také související agresivní chování vůči otcí – sokovi a soupeři.

Právě definice oidipovského komplexu je jedním z nejznámějších přínosů Sigmunda Freuda světové psychologii.³⁵⁰ Termín oidipovský komplex se poprvé objevuje ve vydání *Výkladu snů* v roce 1910 a je založen na rozboru Sofokleovy tragédie *Král Oidipús*. Postupné odhalování pravdy v *Králi Oidipovi* přirovnává Freud k postupům psychoanalýzy, díky které poznáváme vlastní nitro. I moderní člověk má podobné nevědomé tužby jako Oidipús, „*po jejichž odhalení bychom všichni bezpochyby rádi odvrátili pohled od scén svého dětství.*“³⁵¹

V surrealistických kruzích byla psychoanalýza Sigmunda Freuda velmi oblíbená a byla jedním z inspiračních zdrojů pro oživení zájmu o antickou mytologii v surrealistickém umění. Je proto překvapivé, že se Oidipův příběh nedočkal výraznějšího zpracování u surrealistických malířů, kteří byli tvorbou Sigmunda Freuda velmi výrazně ovlivněni. Setkáváme se s ním spíše ojediněle v tvorbě André Massona (1939) či Salvadora Dalího,³⁵² výrazněji pouze u Maxe

³⁵⁰ Postava Oidipa čelícího Sfinzi, kompozice odvozená od Ingresova obrazu, se dokonce stala symbolem psychoanalýzy jako takové, a to jako logo Internationale psychoanalytiker Verlag, v letech 1919–1938 hlavního nakladatelství, které publikovalo psychoanalytické práce. Viz Richard H. Armstrong, *A Compulsion for Antiquity*, Ithaca and London 2005, s. 52–54.

³⁵¹ Sigmund Freud, *Výklad snů*, Praha 1998, s. 275. Freud zde upozorňuje na snový základ mýtu, když Sofoklés ústy Iokasty praví: „*Již mnohý ve snách s matkou obcoval. / Však člověk nesmí na věc takovou / dát nic: tak se mu žije nejsnáze.*“

³⁵² Salvador Dalí již v roce 1930 namaloval obraz inspirovaný Freudovými teoriemi o oidipovském

Ernsta.³⁵³ Freudovská symbolika však inspirovala i za oceánem, ve Spojených státech amerických, kde se promítla do obrazů na téma Oidipa v tvorbě malíře Adolpha Gottlieba, který se námětu věnoval v době druhé světové války opakovaně, přičemž klíčovým bodem mýtu byla pro něj otázka zraku a moment Oidipova oslepení.³⁵⁴ Ztráta zraku jistě umělce inspirovala nejen jako jeden z ústředních bodů mýtu – symbol poznání, ale také jako lidský smysl, který je pro výtvarné umění nezbytný. „*Obraz, toť poezie zraku,*“ říká k otázce zraku a výtvarného umění Jindřich Štyrský.³⁵⁵

Myšlenky Sigmunda Freuda zaznamenaly ohlas i v Československu. Zde patřil mezi největší propagátory psychoanalýzy a interprety freudismu Bohuslav Brouk (1912-1978), který již v roce 1930 publikoval v *Revue Devětsil* studii „*Problém oidipuskomplexu v moderní sociologii*“.³⁵⁶

Zatímco v dílech západoevropských umělců se Oidipus objevoval spíše izolovaně, v českém prostředí se v tomto ohledu setkáváme s velmi výjimečným příkladem. Oidipovské motivy se stávají ve třicátých letech určujícími pro tvorbu Aloise Wachsmanna (1898–1942). Ten se k námětům z Oidipova osudu vrací opakovaně. Česká uměnovědná literatura používá v této souvislosti označení *oidipovský cyklus*. Antické náměty obecně můžeme v díle Aloise Wachsmanna vystopovat již ve dvacátých letech minulého století, kdy se objevuje například

komplexu. Dnes v Museum of Modern Art v San Franciscu.

³⁵³ Max Ernst namaloval obraz s názvem *Oedipus Rex* (1922) a zejména téměř třicet koláží na oidipovské téma jako ilustrace pro svou kolážovou novelu *Une semaine de bonté* (1934). V těchto kolážích je Oidipus znázorněn s ptačí hlavou v rozličných situacích, z nichž některé navazují na původní mýtus. Ptačí hlava se objevuje již na obraze z roku 1922.

³⁵⁴ Námětu se věnuje v období druhé světové války opakovaně, poprvé v roce 1941. Např. obrazy *Eyes of Oedipus* (1945), *Hands of Oedipus* (1943). Jde o plátna využívající piktografy k vyjádření symboliky zraku.

³⁵⁵ Jindřich Štyrský, *Texty*, Praha 2007, s. 13.

³⁵⁶ Bohuslav Brouk, *Problém oidipuskomplexu v moderní sociologii*, *ReD* 3, č. 9, 1930, s. 257–261. V zájmu o psychoanalýzu Bohuslav Brouk pokračoval i v dalších letech. V roce 1932 vydal publikaci *Psychoanalýza*, o rok později pak *Psychoanalytická sexuologie*, v roce 1935 *Autosexualismus a psycherotismus*. V roce 1934 se stal jedním ze zakladatelů Surrealistické skupiny.

jeho *Zrození Venuše* (1921) [158].³⁵⁷ Stylizovanými kubizujícími až primitivistickými formami pojatá bohyně, držící v levé ruce jablko sváru, stojí na stylizované mořské lastuře kombinované s formami hlavice iónského sloupu, v němž se projevuje Wachsmannovo zaujetí architektonickými formami.³⁵⁸ *Zrození Venuše* připomene svým námětem stejnojmenný obraz Sandra Botticelliho. Z českých prací pak např. Muzikovo *Zrození Venuše* (1947) [162] a jemu předcházející *Torzo Venuše* (1944) [161] či Švabinského zpracování námětu z roku 1930 [160].

Venuši předznamenávají některé Wachsmannovy kompozice a grafiky. *Zrození Venuše* z roku 1919 znázorňuje kompozici s malým Kupidem sedícím na dřívku a s poeticky pojatým fantazijním pozadím s nebeskými útvary a flórou vyrůstající z mořské hladiny [159]. Motiv Venuše nebyl, jak ukázala Rea Michalová, v poetismu *Devětsilu* ojedinělý a objevuje se např. v básních Josefa Friče, Wachsmannova blízkého přítele, Rudolfa Krupičky či próze Otakara Štorch-Mariena. Stejně tak poetika moře, cestování a dalek, která je také ve *Zrození Venuše* reflektována.³⁵⁹

Výrazněji se však antickou mytologickou tematikou Alois Wachsmann zaobírá až ve třicátých letech dvacátého století. Do jeho obrazů a kreseb se tehdy začínají prolínat antické rekvizity a mytologická tematika. První obraz s názvem *Oidipus* pochází z roku 1931 [110], další obrazy a kresby *oidipovského cyklu* se objevují zejména kolem poloviny třicátých let. Alois Wachsmann nepřistupuje k Oidipovu mýtu narativně. Vyhýbá se chronologickému znázornění příběhu.

³⁵⁷ Rea Michalová identifikovala jako předobraz *Zrození Venuše* kompozice *Žena se dvěma dětmi* (akvarel, papír, 42 x 33,5 cm) a kresbu *Venuše s Kupidem* (uhel, papír, 20,5 x 16 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Viz Rea Michalová (cit. v pozn. 325), s. 35–36.

³⁵⁸ V letech 1917 až 1921 byl Alois Wachsmann studentem architektury na České technice v Praze. V letech 1925–1928 pak studoval architekturu na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Josefa Gočára, u něhož následně přijal místo projektanta v jeho ateliéru. Životopisné údaje Aloise Wachsmanna viz ibidem, 161–162.

³⁵⁹ Ibidem, s. 34–36.

Vybírá si pouze některé klíčové momenty, s nimiž pracuje v podstatě volně, často je v kompozicích opakuje, a navzájem tak jednotlivá díla propojuje do souvisejícího celku. Námětem jeho obrazů a kreseb není jen mýtus samotný, ale také jeho recepcí v psychoanalytické literatuře a vliv psychoanalytické literatury na výtvarné umění zejména surrealistů. V díle Aloise Wachsmanna se zájem o Freudovo dílo projevil nejvýrazněji z českých avantgardních umělců.³⁶⁰

Pro Aloise Wachsmanna je typické prolínání různých časových rovin – doba historická se na obrazech setkává s moderními rekvizitami, osoby z bájně minulosti se střetávají se současníky. V obrazech je možné vše, dochází až k paradoxním setkáním, jako v případě obrazu *Odysseus a Madame Bovary* (1940) [121]. Tento přístup se objevuje jak v *oidipovském cyklu*, tak v řadě dalších Wachsmannových obrazů. „*Zmizela jednota času, vesmír umění otevřel dokořán vrata všech dob, aby se sbratřily*“.³⁶¹

Jde o přístup typický pro poetismus, jak jej charakterizoval Vítězslav Nezval: „*Přeskoky z času do času, od osoby k osobě, od zážitku k zážitku nejsou výsledkem náhod ani svévolného zacházení s námětem... Rým má za úkol sbližovat vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova. Má uzavíratí mezi slovy podivuhodná přátelství*“.³⁶² Je jistě možno v paradoxních setkáních, k nimž dochází na plátnech Wachsmannových obrazů, vidět také smysl pro ironickou nadsázku, jak jej vidí například Šmejkal,³⁶³ ale zejména plod bohaté umělecké imaginace.

Obdobně přistupuje k antickému mýtu Wachsmann také v obraze *Paridův soud* (1942) [154], kde sedící mladík v městském obleku s kloboukem

³⁶⁰ Inspiraci freudismem je však možno vystopovat také u Toyen či Jindřicha Štyrského.

³⁶¹ Jaromír Pečírka, *Alois Wachsmann*, Praha 1963, s. 17.

³⁶² Ibidem, s. 17.

³⁶³ František Šmejkal (cit. v pozn. 152), s. 224.

a vycházkovou holí sleduje tři poloobnažené ženy – bohyně.³⁶⁴ Antické bohyně se setkávají s novodobým Paridem, před nímž stojí úloha rozhodnout, které z nich přináleží jablko sváru, a rozhodnout tak v podstatě i o svém vlastním osudu.³⁶⁵ Paridův soud je možno interpretovat jako moment osudového rozhodnutí, jehož následky již není možno změnit. Do současnosti je zasazen i *Paridův soud* Bohumila Kubišty z roku 1911 [155], kde kubisticky pojaté figury stojí v krajině, kterou místně a časově určuje architektura v pozadí.

Na obrazech *oidipovského cyklu* se objevuje malý chlapec často v námořnickém oblečku či slaměném kloboučku, jak jej můžeme vidět například na obraze *Oidipus* (1934) [111] a *Myjící se Oidipus* (1935) [112]. Námořnický obleček patřil na počátku dvacátého století ke svátečnímu oblečení malých chlapců.³⁶⁶ Nese s sebou také dobovou touhu po dobrodružství, cestování a dálkách, která se projevila v implementaci námořnické tematiky a symboliky do tvorby umělců.³⁶⁷ Do obrazů *Oidipovského cyklu* se tak promítá Wachsmannovo vlastní dětství – Oidipův příběh je spojován s Wachsmannovými zážitky formovanými v jeho dětství. „V oidipovském cyklu se pokusil, inspirován Freudem, o mytologizaci vzpomínek z vlastního dětství (*Z Oidipova cyklu*, 1934, *Obraz se sedací vanou*, 1935).“³⁶⁸

Jak je možno soudit podle Wachsmannovy tvorby, byl tento velmi zaujat tematikou osudu. Nasvědčují tomu motivy z jeho obrazů, jako jsou například kolo,

³⁶⁴ Vzrušené dramatické pozadí obrazu připomene obrazy *Golgot* ze stejného roku.

³⁶⁵ Paris, syn trójského krále Priama, byl kvůli matčině snu, že se dítě stane zkázou Tróje, pohozen. Našli jej a vychovali pastýři. Při hlídání stáda jej oslovily tři bohyně s žádostí, aby rozhodl jejich spor o to, které z nich patří jablko Eris, bohyně sváru, která jej určila té nejkrásnější. Paris měl rozhodnout spor mezi bohyněmi Héróu, Afrodítou a Athénou. Každá z bohyň nabídla mladíkovi dar. Paris přiřkl jablko bohyně Afrodítě, která mu za vítězství slíbila nejkrásnější z žen. Paris dceru spartského krále svedl a unesl do Tróje, a zavalil tak příčinu k Trójské válce. V té byla Trója poražena a spálena a osudový sen se naplnil.

³⁶⁶ Eva Uchalová, Malí lordi, námořníci a barbies. Proměny dětského oblečení, *Dějiny a současnost* [online] 1, 2006 [citováno 2013-10-10]. Dostupné z <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/1/mali-lordi-namornici-a-barbies/>.

³⁶⁷ Protějškem k Wachsmannovu *Zrození Venuše* (1921) byl *Námořník* (1921, olej, plátno, 100,5 x 60 cm, Národní galerie v Praze). Námět se objevuje i v díle např. Josefa Čapka, Adolfa Hoffmeistera, Bedřicha Stefana a dalších.

³⁶⁸ František Šmejkal (cit. v pozn. 152), s. 224.

hrací kostka, talismany, kruh. Snad i tento aspekt jej zaujal na Oidipově mýtu – tragická osudová předurčenost hlavního hrdiny, který nese kruté následky i za činy spáchané nevědomky.

Wachsmanovy dětské zážitky jsou základem jeho vidin, které se prolínají s historií a mytologií. „*Řemeslník maluje, co viděl v duchu básník.*“³⁶⁹ Hlavním vodítkem pro pochopení významu obrazů je název, který jim Alois Wachsman přiřadil.

Z Oidipova příběhu si Wachsman vybírá pouze několik málo momentů, které se v obrazech opakují. Vedle chlapce, který nás většinou obrazů a kreseb provází, je to také motiv uťaté ženské hlavy – sfingy. Poté, co Oidipús uhádl hádanku sfingy, skočila tato ze skály do moře. V obrazech Wachsmanových se sfinga v podstatě prolíná s Medúsou, jejíž hlavu uťal Perseus. I hlava Medúsy se dočkala ve freudovské symbolice své role – uťatá hlava Medúsy symbolizuje kastrační úzkost.³⁷⁰ Bydžovská a Srp zmiňují v souvislosti s Oidipem i další možnou interpretaci uťaté ženské hlavy – hlavu Oidipovy matky.³⁷¹

Nejstarší z obrazů *oidipovského cyklu*, nesoucí v názvu jméno hlavního hrdiny mýtu, pochází z roku 1931 [110]. Jde o horizontálně pojatý obraz, který vedle stylizované lidské hlavy znázorňuje také dřík antického sloupu. Kompozice je přísně architektonická. Téma je dále rozvinuto zejména v obrazech z let 1934 a 1935. Na obraze *Oidipus* (1934) [111] můžeme vidět malého chlapce v interiéru,³⁷² kde hledí do uzavřených očí ženské hlavy. Dle Bydžovské a Srpa

³⁶⁹ Karel Teige, Vnitřní model, *ReD* III, 1945. Citováno podle Jaromír Pečírka (cit. v pozn. 361), s. 17.

³⁷⁰ Mýtu o Medúse se Freud věnoval v esejí *Hlava Medusy*, která byla vydána až posmrtně: „*Uříznout hlavu = vykastrovat. Hříza vyvolávaná medúzou je tedy kastrační úzkost, jež je vázána na jeden pohled... Pohled na hlavu medúzy způsobuje, že lidé tuhnou hrůzou, a proměňuje toho, kdo se na ni dívá, v kámen. Je zde tentýž původ z kastračního komplexu a tatáž proměna afektů! Zkamenění totiž znamená erekci, tedy v původní situaci útěchu pro toho, kdo se dívá.*“ Sigmund Freud, *Spisy z pozůstalosti*, Praha 1996, s. 53.

³⁷¹ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28) s. 75.

³⁷² Chlapec v námořnickém oblečku se objevuje v této době i na obraze *Přízrak sex-appealu* (1934) od Salvadora Dalího. Chlapec drží v pravé ruce obruč, stejně jako dívka v námořnickém na jednom z Wachsmanových obrazů Golgot.

jde o variaci námětu Oidipús a Sfinga. Genezi hlavy položené na stole pak hledají v obrazech Pabla Picassa nebo kolážích Jindřicha Štyrského.³⁷³ Typický dřík antického sloupu se objevuje na obraze dokonce dvakrát, hrací kostka může být chápána jako symbol osudu. Zajímavým motivem je také zrcadlo, v němž můžeme vidět odraz ženské hlavy. Sfinga je tak v obraze vlastně přítomna dvakrát. Zároveň je zrcadlo symbolem poznání sebe sama, ale také symbolem vnímání a vztahu reálného a nereálného.

Myjící se Oidipus (1935) [112] přenáší tematiku do snové měsíční krajiny s rudým jezerem, u kterého si Oidipús opět oděný v námořnickém myje tvář vodou ze stojacího umyvadla. Vše se odehrává při měsíci v úplňku za přítomnosti dvou přízračných postav. Dalíovský pavučinový fantom se zvedá nad chlapcem a snad naznačuje nevyhnutelnost budoucích tragických událostí. Michalová zmiňuje kresebnou studii z roku 1935, v níž je postava chlapce nahrazena náhrobkem nesoucí latinský nápis PAX.³⁷⁴

Návod ke čtení obrazu ale možná poskytuje skica k obrazu z roku 1935, uložená v Národní galerii v Praze [113]. Kompozicí skica téměř přesně předjímá výsledný obraz. Pouze na pravém okraji se objevuje interiérový motiv thonetovy židle a zejména motiv slaměného kloboučku s mašlí, známý nám z námořnického oblečku Oidipova, zavěšený na skalnatém útvaru. Tento motiv klobouku zavěšeného na skalnatém útvaru přímo odkazuje k obrazu *Hannibal ante portas* (1935) [177]. Rea Michalová tento obraz pokládá za příklad Wachsmannova smyslu pro vtip a recesi, neboť v obraze zcela postrádá nebezpečí, v názvu obrazu naznačené.³⁷⁵

³⁷³ Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. 28), s. 78. – Uťatá hlava se v souvislosti s Oidipem objevuje také na obraze Odilona Redona *Mystický rytíř* (1896), na němž Oidipus drží uťatou hlavu v náručí.

³⁷⁴ Rea Michalová, (cit. v pozn. 325), s. 80.

³⁷⁵ Ibidem, s. 81.

Scéna se odehrává ve vyhládnuté krajině. Hlavním motivem je slaměný klobouček s mašlí, upevněný na skalnatém útvaru; na zemi leží Oidipovy šněrovací boty. Název obrazu *Hannibal ante portas* odkazuje na známé události druhé punské války a je možno jej interpretovat v obecné rovině jako symbol blížícího se nebezpečí. Ačkoli v atmosféře obrazu není kromě jeho názvu opravdu ani náznak nebezpečí, v Oidipově příběhu se blížící nebezpečí objevuje hned v několika rovinách, v některých z nich symbolicky hrají roli i hradby. Toto je možno vztáhnout jak na sfingu bránící přístup k Thébám, na vraždu, kterou Oidipús spáchal před branami Théb, tak také na nebezpečí a tragický osud, který na Oidipa neodvratitelně čeká, a smrt, která jej dostihne na pahorku Kolónu. Obraz *Hannibal ante portas* je tedy možno do Oidipova cyklu zahrnout, a to nejen s ohledem na oidipovské rekvizity v něm využitě, ale také s ohledem na jeho obsahovou náplň.

Oidipús hraje klíčovou roli ve Freudově *Výkladu snů*, kde se objevuje také Hannibal, který však zastává zcela jinou roli, a to roli prostředníka, který nám odkrývá pohled do dětství Sigmunda Freuda. Kartháginský vojevůdce Hannibal je postavou, která pro Freuda měla velmi významnou osobní symboliku, byla jeho oblíbenou historickou figurou, s níž se ztotožňoval,³⁷⁶ spjatou s jeho zážitky z dětství, jeho vztahem k otci a jeho židovstvím. Vojevůdce Hannibala, který již ve svém dětství přísahal otci Hamilkarovi věčnou nenávist vůči Římanům, v době svého dospívání v atmosféře antisemitských nálad nahlížel Freud jako odvážného semitského hrdinu bojujícího proti katolické církvi a antisemitismu.³⁷⁷ Postava vojevůdce jistě zaujala i Wachsmána, byl s ní bezpochyby velmi dobře seznámen

³⁷⁶ „Já jsem přece putoval v Hannibalových stopách; právě tak málo jako jemu mi ale bylo souzeno spatřit Řím... Hannibal, jemuž jsem se dokázal takto připodobnit, byl ale v gymnaziálních letech mým oblíbeným hrdinou; jako u tolika hochů v tomto věku se mě sympatie, pokud šlo o punské války, nepřikláněly k Římanům, nýbrž ke Kartágincům.“ Viz Sigmund Freud (cit. v pozn. 351), s. 213.

³⁷⁷ Ibidem, s. 214. – Rozbor Freudových zmínek o Hannibalovi podává Richard H. Armstrong (cit. v pozn. 350), s. 222-223.

z dob svých gymnaziálních studií v Křemencově ulici, kdy hrála roli v jeho romantických představách.³⁷⁸

K oidipovskému cyklu se váže také řada kreseb, které měly být pravděpodobně předobrazy pro další, avšak nerealizované práce. V těchto kresbách vystupuje malý chlapec, někdy v námořnickém oblečku, ale také další postavy, pravděpodobně rodiče malého chlapce. Spojujícím prvkem je v těchto kresbách utátnutá hlava ženy, jednou umístěná v závěsu zavěšeném pod stropem [116], jindy uvázaná na řetězu a připevněná na stěně kůlny [114], v další kresbě dokonce situovaná do náruče malého chlapce [115]. Dospělý pár na jedné z kreseb je možno interpretovat jako chlapcovy rodiče. Můžeme předpokládat, že do kreseb se promítaly i Wachsmannovy zážitky z dětství.

Marcela Mrázová zahrnuje do *oidipovského cyklu* i obraz označený v obrazové příloze jako *Antická scéna* [117] z Galerie Středočeského kraje. Obraz je datován rokem 1941, nicméně přípravná kresba pochází již z roku 1938. Mrázová interpretuje obraz v návaznosti na příběh podávaný Sofokleem. Konkrétně v něm vidí moment, kdy byl malý Oidipús předán v horách pastýři. Žena rozpřahující svou náruč je dle Mrázové Oidipova matka a její přítomnost na obraze jen prohlubuje tragičnost okamžiku odloučení matky a syna.³⁷⁹

Téma prostupovalo v polovině třicátých let Wachsmannovou tvorbou napříč žánry. Oidipovské a antické rekvizity využívá i na obrazech, které jsou zcela jiného námětu a emocionálního zabarvení. S oidipovskými náznaky se tak setkáváme i na obrazech s biblickými motivy – např. na obrazech *Golgot* (1942) či *Oplakávání* (1941).

³⁷⁸ „Žáci si hráli na Gally a Římany, na Lakedaimoňany. Vůdcové vystupovali s opravdovou vznešeností Periklů, Vercingetorixů, Hannibalů, vyzbrojení pravitky a aktovkami.“ Viz Karel Honzík (cit. v pozn. 223), s. 14-15.

³⁷⁹ Marcela Mrázová, Alois Wachsmann, *Umění XIX*, č. 5, 1971, s. 535–536.

Inspirace antickou mytologií nebyla cizí ani Jindřichu Štyrskému (1899–1942), v jehož tvorbě se s ní příležitostně setkáváme od třicátých let, jak dokazuje *Eurydika* (1930) [99] či *Smrt Orfeova* (1931) [100]. V posledním období tvorby se do Štyrského tvorby promítl i mýtus o Oidipovi. Na začátku 40. let vytvořil Štyrský zajímavý obraz zachycující z vodní hladiny vystupující zarostlou hlavu s dlouhými vlasy a vypíchnutýma očima. Z očí vytéká krev (ta je na obraze zdůrazněna nánosy červené barvy), ústa jsou pootevřena. Dle ústní legendy pojmenoval Štyrský obraz *Oidipus* (1940) [119].³⁸⁰ Jde o jeden z posledních obrazů Jindřicha Štyrského.

Obraz se pokoušel zařadit Karel Srp. Domnívá se, že oči byly původně na obraze namalovány, že byly dodatečně přetřeny červenou barvou v rámci jakési „rituální akce“.³⁸¹ Zajímavé možnosti interpretace pak podtrhuje skutečnost, že Štyrský obraz vložil do barokního rámu, což otevírá nové pohledy na interpretaci znázorněného námětu.

Srp vložil obraz do souvislosti se záznamem Štyrského snu, který prožil v raném dětství a který jej ovlivňoval dlouho do dospělosti: „*V raném dětství spatřil jsem v nějakém časopise barevnou přílohu, na níž byla zpodobena ženská hlava. Byla líbezná. Měla zlaté vlasy, jichž bledý odstín bude mi navždy evokovati blankytnou modř, a její naličené rty, rudé, zdály se vlhkým jícnem, ale přece byly tiché, pootevřené a němé. Fialkové oči zářily prudce v sinavé tváři a byl v nich hřích, pýcha i slabost. Byla to hlava zvrhlá, a přece plná soucitu, prokletá, a přece plná dobroty. Byla to hlava Medusy. Byla celá v kaluži krve. Z krku jí prýštila krev a ve vlasech měla klubko zmijí, které vztyčeny se chystaly vzniknouti ženě do úst, uší a nosních otvorů. Nestaral jsem se o toho, kdo ten obraz maloval, proto mi*

³⁸⁰ Karel Srp, Strašná hrůza, přitažlivá, *Umění* XLVIII, č. 10, 2000, s. 127.

³⁸¹ *Ibidem*.

*jeho jméno vypadlo z paměti, ale hrůza tam zůstala navždy. Strašná hrůza, přitažlivá. Hlava medusy. Vracela se mi v mých snech.*³⁸²

Hlava Medúsy, jak bylo poukázáno výše, je dalším z prvků objevujících se jako poukazy na antickou mytologii ve Freudově psychoanalýze, přičemž dle Freuda představuje dětský strach z kastrace – kastrční úzkost. Tu představuje uťatá hlava obecně.³⁸³ Srp zkoumal obraz i vzhledem k hypotetické možnosti, že obraz je autoportrétem umělce. Toto však vyvrátil s poukazem na porovnání fyziognomických rysů tváře.³⁸⁴

Pokud však jde o zvolené téma a zejména zdůrazněný moment krvácejících očí zobrazené postavy, je nutno poznamenat, že zrak hrál ve Štyrského umění velmi důležitou roli. „*Mým očím nutno stále házet potravu,*“ říká Štyrský.³⁸⁵ Symbol oka byl významným ikonografickým motivem symbolismu a surrealismu a ve Štyrského tvorbě se objevuje od počátku třicátých let.³⁸⁶

Obrátíme-li pozornost zpět k Freudovi, pak stejně jako je symbolem kastrace uťatá hlava, je jím i oslepení a ztráta zraku. Oidipovo sebeoslepení je pak tedy sebekastrací, trestem za incestní chování, kterého se hrdina dopustil, přestože tak činil nevědomky. Sebeoslepení je zároveň aktem, ve který vyústilo hledání a poznání pravdy. Oidipús již dále nechce vidět důsledky svých činů. Pro výtvarného umělce je však ztráta zraku ztrátou jeho schopnosti tvorby, potence tvůrčí síly.

³⁸² Jindřich Štyrský, *Sny*, Praha 1942, s. 9.

³⁸³ Sigmund Freud (cit. v pozn. 351), s. 371–372. K Freudově interpretaci Medúsy viz idem (cit. v pozn. 370), s. 53–54.

³⁸⁴ Karel Srp (cit. v pozn. 380), s. 127. Rysy tváře se neshodují s podobou Štyrského, Srp tak otevírá otázku kryptoautoportrétu.

³⁸⁵ Jindřich Štyrský, *Emilie přichází ke mně ve snu*, Praha 1933, s. 7.

³⁸⁶ Kresba *Oči* (1930), cyklus *Všudy přítomné oko*.

Zasazení obrazu do barokního rámu pak otevírá další interpretační roviny. Podoba muže připomene hlavu Kristovu, pouze rány způsobené trnovou korunou jsou přeneseny do oblasti tváře, kde jsou zasaženy oči.

Po březnové okupaci Československa v roce 1939 se surrealističtí umělci ocitli v situaci, kdy nesměli vystavovat ani publikovat své práce. Na Štyrského také v té době výrazným způsobem udeřila jeho nemoc, v důsledku čehož zaměřil své síly spíše na drobnější práce. V tomto období poznamenaném Štyrského nemocí i „*dusnou atmosférou vojenských povelů*“, ³⁸⁷ která surrealistickou tvorbu postavila do ilegality, namaloval Štyrský svého *Oidipa*, snad jako symbol ztráty tvůrčí síly či ztráty síly umění v době války obecně. Krátce nato, na počátku roku 1942 předčasně umírá ve věku 42 let.

³⁸⁷ Z tiráže v roce 1939 ilegálně vydané básnické sbírky Jindřicha Heislera *Jen poštolky chčí klidně na desatero*. Koláž na obálku provedl Jindřich Štyrský. Citováno podle Lenka Bydžovská – Karel Šrp (eds.), *Český surrealismus 1929 – 1953*, Praha 1996, s. 298.

4.7. Odysseia moderního světa

„mnoho byl po světě štván a poznal národů mravy,
množství vytrpěl béd též na moři, trudě se v duši
v zápase o svůj život a o návrat milených druhů.“

Homér, *Odysseia* I

Odysseus, moudrý a lstivý ithacký král, se přidal k řeckým bojovníkům u maloasijské Tróje. Doma zanechal manželku Pénélope a malého syna Télemacha. Odysseus se stal hrdinou Trójské války, proslavil se svou moudrostí, lstivostí a úspěchy v boji. Na jeho popud Řekové zbudovali trójského koně, díky kterému byla nakonec Trója dobyta. Po pádu města, jehož obléhání trvalo deset let, stejně dlouhých deset let trval jeho návrat na rodnou Ithaku. V průběhu cesty zažil řadu dobrodružství, osud jej zavál do různých koutů tehdy známého světa. Potkal se s nadpřirozenem, jako jeden z nemnoha smrtelníků sestoupil do podsvětí. Do vlasti se po dlouhém putování vrátil sám bez svých druhů, kteří všichni na cestě zahynuli. Po návratu našel věrnou manželku Pénélope, v obležení nápadníků, které všechny zavraždil.³⁸⁸

Nejznámějším zpracováním příběhu je Homérova *Odysseia*, epický příběh, který popisuje posledních 41 dní Odysseova putování na rodnou Ithaku. O starších událostech, k nimž během putování došlo, se dozvídáme ústy Odyssea při vyprávění. Zatímco v *Ílias* vystupuje Odysseus jako neohrožený a lstivý hrdina, *Odysseia* přináší pohled na muže, který je silný, vyznačuje se sebeovládáním, touží po domovu, a nakonec dosáhne cíle své cesty. Již v antice byla pořízena první kritická vydání *Odysseie* a objevují se rozličné pohledy na hrdinu – pro jedny je bezcitný a násilnický, druzí jej obdivují za jeho moudrost a odvalu. Rané

³⁸⁸ Klasické zdroje mýtu: Homer, *Il.* 1, 9, 10; *Od.*; Sofoklés, *Aj.*; *Philoct.*; Euripidés, *Hec.*; *Rhes.*; Plato, *Resp.* X; Ovidius, *Metam.* 13, 14.223-320; Apollodóros, *Bibliotheca* E7; Hyginus, *Fabulae* 14, 125-27, 141. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 725.

křesťanství oceňovalo u Odyssea ctnosti, moudrost a morálku. Jen díky těmto vlastnostem překonal všechny nástrahy. Křesťanství tak vidělo v jeho cestě plné nebezpečí, pokušení a nástrah alegorii pozemského života člověka. Středověk nahlížel Odyssea také jako hříšníka, jehož vinou padla Trója, od níž se přes Římány odkazovaly na Trójany jako předky některé panovnické rody, města či národy.³⁸⁹ Renesance oživuje obdiv k heroickým vlastnostem Odyssea, jeho moudrosti a odvaze.³⁹⁰

V příběhu Odysseově se zrcadlí drama lidského hledání a nacházení, vytrvalosti, odvahy a síly. Hrdina zažívá nepřízní osudu poznamenané dlouhé bloudění, avšak nepřestává věřit v návrat. V řadě dobrodružství je vítězem, v řadě však poraženým. Na své cestě bojuje Odysseus proti nepřízni přírody i bohů svou moudrostí, vytrvalostí ale také lstivostí. Kupředu jej žene touha po vlasti a po setkání s rodinou. Oproti *Íliadě* se *Odysseia* odehrává v kulisách života smrtelníků, označována bývá jako „*krásné zrcadlo lidského života*“.³⁹¹

Již v antickém umění byla s oblibou ve vázovém malířství znázorňována Odysseova dobrodružství, jako například oslepení Polyféma a Odysseus a Sirény, ale také Odysseova věrná manželka Pénélope. Monumentálního ztvárnění se Odysseova dobrodružství dočkala v 1. století našeho letopočtu ve vile císaře Tiberia na Sperlonze.

Od poloviny 16. století je Odysseus častým námětem v evropském umění. Oslavou Pénélopy věrnosti jsou obrazy setkání Odyssea s Pénélopou, například od Francesca Primaticcia (1563). V renesančním umění se Odysseova dobrodružství stala oblíbeným námětem nástěnných maleb soukromých rezidencí

³⁸⁹ Britové odvozovali svůj původ od Bruta, potomka Aeneova. Z významných rodů od Trójany odvozovali svůj původ např. Habsburkové. Viz pozn. 43.

³⁹⁰ K proměnám recepcí a interpretací Odysseova mýtu viz William Bedell Stanford – John Victor Luce, *The Quest for Odysseus*, London 1974.

³⁹¹ Z doslovu Ferdinanda Stiebitze k vydání Homérovy *Odysseie*. Viz Homéros, *Odysseia* (přeložil Vladimír Šrámek), Praha 1940, s. 300.

(Palazzo Farnese, Palazzo del Magnifico). Odysseova moudrost a odvaha jsou zobrazeny ve znázorněních oslepení Polyféma (např. William Turner, 1829, či Jacob Jordaens, 1630–35), nalodění Odysseovo znázornil v podobě mnohafigurální přímořské krajinné kompozice Claude Lorrain (1646).

Oživení tématu v první polovině dvacátého století a jeho nové interpretace podpořil i James Joyce a jeho *Odysseus*.³⁹² Dvacáté století přináší do interpretace mýtu existenciální prvky. Hrdina bloudí světem a nástrahami života, představuje individuum konfrontované s moderní dobou a moderním způsobem života.³⁹³ Salvador Dalí (1936) a Giorgio di Chirico (1932) oživilí téma i v umění století dvacátého, stejně jako Max Beckmann, pro něhož je Odysseus paralelou jeho vlastního osudu člověka toužícího po návratu do vlasti.³⁹⁴

V příběhu obsažená touha po návratu do vlasti byla hlavním inspiračním motivem pro Jakuba Obrovského (1882–1949) při práci na jeho *Vraždicím Odysseovi* (1935) [125].³⁹⁵ Obrovský vykazuje ve své umělecké tvorbě celou řadu inspirací antickým mýtem a antickým uměním – *Helena Trójská* (1932),³⁹⁶ *Venuše úrodných niv* (1930),³⁹⁷ *Dafnis a Chloé* (1930). Zaujetí antickou tematikou zde bylo podpořeno zejména četbou *Ílliady* a *Odysseie*. Druhý zmíněný epos vyšel v roce 1921 v překladu Otmara Vaňorného, blízkého přítele umělce.³⁹⁸

³⁹² Román byl poprvé vydán v Paříži v roce 1922, v českém jazyce pak v roce 1930. Celkem 18 kapitol románu odpovídá kapitolám Homérovy *Odysseie* a postavy románu navazují na své mýtické protějšky z příběhu o Odysseově putování.

³⁹³ Podobně Teigův a Seifertův Pan Odysseus procházející nočním Cařihradem. Karel Teige – Josef Seifert, Pan Odysseus a různé zprávy, *Pásmo* č. 5-6, 1924.

³⁹⁴ Max Beckmann, žijící od roku 1937 v exilu, se věnoval opakovaně Odysseovu příběhu. Např. *Odysseus a Kalypsó* (1943). Ve svých denících z období exilu se označoval jako „ubohý Odysseus“. Viz Judith E. Bernstock (cit. v pozn. 19), s. 175.

³⁹⁵ *Vraždicí Odysseus* byl zakoupen do sbírek Moderní galerie v roce 1936. Kritika jej nepřijala nejlépe. Emil Filla označil kvalitu za pochybnou. Viz Emil Filla, K zahájení výstavy Jakuba Obrovského, *Volné směry*, č. 1, 1936, s. 41.

³⁹⁶ Kolman-Cassius vidí Helenu Trójskou jako protipól Vraždicího Odyssea. Viz Jaroslav Kolman-Cassius, *Jakub Obrovský: Jeho život a dílo*, Praha 1935, s. 134.

³⁹⁷ Srov. s *Venuší písčitých polí* Františka Janouška [164].

³⁹⁸ Homéros, *Homérova Odysseia* (přeložil Otmara Vaňorný), Praha 1921.

Obrovského uchopení Odysseova mýtu je svého druhu ojedinělé. Dle Bartůškové se inspirace pro námět objevila v souvislosti s čekáním národa „*na návrat svých bojovníků z první světové války*“.³⁹⁹ To potvrzují i Obrovského vlastní slova: „*Odysseem začal jsem se zabývat asi zač. r. 18. Snad spontánně. Zprávy z bojišť na ruské frontě, potom na magistrále naše vojsko prožívalo svoji Odysseu, vzbudily mi myšlenky na podobné dílo.*“⁴⁰⁰

Návrat československých legií po první světové válce z ruské fronty do vlasti je tradičně nazýván anabází.⁴⁰¹ Poté, co se československým jednotkám podařilo po transsibiřské magistrále probojovat až do Vladivostoku, odkud měl být řízen návrat do vlasti, byli vojáci do Československa repatriováni námořními loděmi. Čechoslováci se vraceli komplikovaně přes zastávky např. na Filipínách, ve Spojených státech amerických, v Japonsku. Návrat legií do vlasti byl dovršen až na konci roku 1920. Českoslovenští legionáři putovali doslova kolem celého světa a domů se dostávali nejrůznějšími cestami.

Jakub Obrovský interpretuje Odysseův příběh ve smyslu silné vůle a touhy po vlasti a překonání překážek. Pro znázornění Odysseovy pouti si zvolil tragický moment vyústění celé Odysseovy cesty. Hrdina, kterému se po deseti letech bloudění po řadě příkoří a překonání množství překážek podaří navrátit se na rodnou Ithaku, do své vlasti, nachází svou věrnou manželku v nemilé společnosti nápadníků, které za pomoci svého syna zabije. Tento moment v sobě zahrnuje nejen vyústění celého Odysseova putování, ale zejména také jeho

³⁹⁹ Sylva Bartůšková, *Jakub Obrovský*, Brno 1999, s. 13; Kolman-Cassius udává, že v mysli sochaře byla také socha Hérakleova utínajícího hlavy hydře. Nakonec však nebyla realizována. Viz Jaroslav Kolman-Cassius (cit. v pozn. 396), s. 169.

⁴⁰⁰ Jakub Obrovský, *Rukopis vlastního životopisu*. Archiv NG Praha – Schwarzenberský palác, AA 2464. Citováno podle Martin Kořa, *Jakub Obrovský a sportovní socha v meziválečném Československu* (diplomová práce) [online], Masarykova univerzita v Brně 2011 [citováno 2014-01-03]. Dostupné z http://is.muni.cz/th/265158/ff_b/.

⁴⁰¹ K té byl také otevřeně přirovnáván např. tehdejší francouzským prezidentem R. Poincarém.

zakončení a pomstu na těch, kteří se mezitím, co putoval do vlasti, usadili v jeho domě.

Obrovský dlouho hledal finální vyznění Odyssea, jak to tom svědčí jeho vzpomínky: „... stále *Odysseus*: *Dělal jsem jej celá období, znovu a znovu, nikdy mi nebyl ve výrazu dost živelný, nikdy na něm nebylo vidět tu hroznou nekompromisnost jeho soudu, nikdy mi nebyl dost silným, aby z toho rezultovalo přemožení a vyvraždění všeho, co se muselo vyvraždit, aby se celému rodu ithackému konečně ukázalo, kdo je pánem v domě... Jak život a poměry zvenčí doléhaly, byl jsem stále ponoukán, abych dělal Odyssea, až se mi stal programem pro další život.*“⁴⁰²

Jakub Obrovský nakonec ztvárnil Odyssea v podobě zestárlého a útrapami zoceleného muže, který se napřahuje v atletickém postoji k vrhu oštěpem. Cílem jeho hodu je pomsta – zavraždění nápadníků své věrné manželky Pénélopy. Výraz tváře je ostrý, pomsta je ve tváři doslova vepsána. Odysseův postoj vychází z postoje vrhačů oštěpu.⁴⁰³

Obrovský se zamýšlel i nad etickým aspektem znázorněného citu – pomsty. Pomstu nepokládal za kladnou emoci, ale v případě sochy *Vraždicího Odyssea* doufal ve vyjádření užitečnosti myšlenky pomsty v ušlechtilém smyslu.⁴⁰⁴ Kolman-Cassius myšlenku spravedlivé pomsty shrnul: „*Byli jsme svědky toho, že někdy musí zmlknout zpěvy, a že je konec her, že rodiny osiří a sviští oštěpy a zvoní*

⁴⁰² Citováno podle Jaroslav Kolman Cassius (cit. v pozn. 396), s. 172; Životním programem se stal *Vraždicí Odysseus* téměř doslovně. První kresby se objevují již v roce 1918, od roku 1922 také v plastické podobě. Až po realizaci prvních skic Obrovský čte Vaňorného překlad Homérovy *Odysseie*. V roce 1932 byl vývoj završen variantou pro olympijské hry v Los Angeles. Viz ibidem, s. 169-170.

⁴⁰³ Právě pod názvem *Vrhač oštěpu* byla socha uvedena na umělecké soutěži při olympijských hrách v Los Angeles v roce 1932. Jakub Obrovský tehdy získal za své umělecké dílo pro Československo bronzovou medaili. Jakub Obrovský se ve své tvorbě věnoval i dalším sportovním námětům, realizoval *Běžce po startu* (1933) či *Vrhače oštěpu* (1924). Ke sportem ovlivněné Obrovského tvorbě viz Martin Kořa (cit. v pozn. 400).

⁴⁰⁴ *Osobně nemám pomstu rád, není mi výchovným činitelem nejvyššího řádu... Avšak kdyby se mi tento Odysseus někdy podařil co umělecké dílo, myslím, že by to byl výsledek, u něhož by se dalo mluvit o užitečnosti myšlenky pomsty v ušlechtilém smyslu.*“ Citováno podle Jaroslav Kolman-Cassius (cit. v pozn. 396), s. 172.

štíty. Někdy rysy tváře musí ztvrdnouti jako bronz a celého člověka naplniti jediná myšlenka: soud, pomsta, nelítostnost přímo živelná, vše to v jednom. A především: touha po vlasti tak hrozná, touha po rodině, chytrost ve službách myšlenky, jež musí všechno překonat a zvítězit všemu navzdory!“⁴⁰⁵ Právě touha po vlasti, myšlenka na spravedlivou pomstu, síla odhodlání, víra v návrat a pozitivní budoucnost mladého národa je obsažena ve *Vraždícím Odysseovi* Jakuba Obrovského.

Také František Janoušek (1890–1943) se ve svém zpracování námětu zaměřil na Odysseův stesk po domově. Ve variantách *Stesku Odysseova* rozehrává Janoušek téma na základě volných asociací. V obraze *Lodice, Stesk Odysseův* (1931) [122], navazujícím na Janouškovo kubistické období, využívá pro znázornění atmosféry stesku po domově kulisy moderního světa.⁴⁰⁶ Cestování a dálky připomene stylizovaný útvar skořápkové formy, ale také stožáry s vysokým napětím v pozadí. Zprohýbané „kovové“ prvky vnášejí do obrazu atmosféru tajemna. K námětu se Janoušek navrácí o dva roky později v obraze *Stesk Odysseův* (1933) [123]. Konstrukce lodi zmizela, hlavním motivem je zde útvar připomínající svým tvarem klobouk, na němž leží pro Janouškovu tvorbu charakteristická „amébovitá bytost, sestavená z měchýřů a vlasečnic“, ⁴⁰⁷ snad Odysseus, osamělý a stýskající. Stejně jako v dalším Janouškově obraze, reflektujícím inspiraci antickou mytologií, *Venuše písčítých polí* [163] i zde se hlavním nositelem významu stává název, který vyzývá diváka k řadě asociací, a staví do kontrastu malířské zpracování námětu a divákovu očekávání.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Bydžovská a Srp zmiňují dodatečné připojení pojmenování *Stesk Odysseův* k názvu *Lodice*. Viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 41. – Jindřich Chalupický přináší reprodukci dalšího Janouškova obrazu s názvem *Lodice* (1931), který pracuje také s motivem skořápkovité bárky. Viz Jindřich Chalupický, *František Janoušek*, Praha 1991, obr. 22.

⁴⁰⁷ František Šmejkal, *František Janoušek: Obrazy a kresby 1929-1942* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1985.

Odysseus v podání Aloise Wachsmanna (1898–1942) je naproti tomu poutníkem napříč časem. Oblečený do krátké tuniky s pláštěm, s holí přes rameno a velkým kloboukem stojí k divákovi zády, otočen k mladé ženě odpočívající na skládací stoličce [121]. Stejně jako v řadě dalších Wachsmannových děl i v tomto obraze je znázorněn fragment antického sloupu, na nějž se Wachsmann jako vystudovaný architekt často ve své tvorbě odvolával. Žena oděná do moderního měšťanského šatu je paní Bovaryová. Pro Wachsmanna typické prolínání různých časových rovin, svévolné zasahování do zavedené ikonografie a užívaných ikonografických vzorců se projevuje i v tomto obraze, na kterém nechává Wachsmann potkat se dva hrdiny z různých dob a částí světa. Mytologická postava ze starého Řecka – hrdinný moudrý Odysseus, putující do vlasti za svou věrnou manželkou a synem, se setkává s mladou paní Bovaryovou, britskou ženou poloviny 19. století, znuděnou životem. Romantická paní Bovaryová, toužící po lásce a dobrodružství, a poutník Odysseus zde stojí tváří v tvář; paní Bovaryová se zasněně usmívá, oči uzavřené, snad snící.

Nadčasovost obou zachycených literárních postav shrnul Pečírka: „*Lidé jsou stále stejní, mají stejné touhy a stejné spády – světem protřelý kapitán Odysseus měl jistě co říci zamilované paní z malého města a ona věřila všem jeho lžím a bůhví jak to všechno dopadlo.*“⁴⁰⁸ Otevřená konzerva ležící v předním plánu obrazu je zde stejně jako například krabička od sirek na obraze *Pasáček* (1934)⁴⁰⁹ symbolem moderní civilizace, zasazující výjev spíše do časů paní Bovaryové než Odysseových.

Další dějství však naznačuje třetí postava. Setkání obou hrdinů doprovází přízrak smrti. Smrtka stojící u páru předznamenává tragický osud paní Bovaryové, která z životní nespokojenosti spáchá sebevraždu otravou, stejně jako řadu

⁴⁰⁸ Jaromír Pečírka (cit. v pozn. 361), s. 19.

⁴⁰⁹ *Pasáček*, 1934, olej, plátno, 116 x 146 cm, Galerie moderního umění Roudnice nad Labem.

nebezpečností, které musel na svých cestách překonat Odysseus. Hrdinný Odysseus jako symbol cesty životem, putování a hledání sebe sama v moderním světě, setkávající se se smrtkou, může být poukazem i na zdravotní stav Aloise Wachsmanna, který již v této době trpěl svou těžkou nemocí – tuberkulózou, již ve velmi mladém věku v roce 1942 také podlehl. Předzvěstí zhoršujícího se zdravotního stavu může být i obraz *Charón* (1940) [171], zachycující okřídleného převozníka, na jehož bárku čeká skupinka zemřelých.⁴¹⁰ Rudé pozadí obrazu připomene *Antickou scénu* (1941) [117], kterou Michaela Mrázová zařazuje do *oidipovského cyklu*.

Paní Bovaryová, hrdinka stejnojmenného románu Gustava Flauberta, se stala v moderní literatuře symbolem pro iluzi o sobě samé, osobu žijící v představách, vzdálenou reálnému světu. Odehrává se snad ono setkání pouze v hlavě paní Bovaryové, která před svatbou trávila čas četbou románů a snila o románových hrdinech? Stejně jako Oidipús a jeho příběh, jehož interpretace z hlediska psychoanalytické teorie Wachsmanna tolik zaujala, i paní Bovaryová se na počátku 20. století dočkala interpretace z pohledu moderní psychologie, když po ní byl pojmenován termín *bovarysmus*.⁴¹¹ Bovarysmus patří k psychologii každého člověka a výrazně se projevuje zejména u dětí.⁴¹²

Setkání obou hrdinů je jistě neočekávané, ale v žádném případě ne náhodné. Odysseus se setkává se ženou, která je pravým opakem jeho věrné Pénélopy. Paní Bovaryová je žena, vášnivě prožívající vztah se svými milenci a rozhazující manželův majetek. V bezvýchodnosti situace nakonec spáchá sebevraždu.

⁴¹⁰ Stejně jako patrný odklon k biblické tematice, k němuž na konci třicátých let ve Wachsmannově tvorbě došlo.

⁴¹¹ Termín použil poprvé francouzský filosof Jules de Gaultier v roce 1912 v knize *Le Bovarysme*. Pojem bovarysmus jistě nebyl Wachsmannovi neznámý. V roce 1927 mu byla věnována stať v *Rozpravách Aventina*: J. Bartoš, Pojem psychologického bovarysmu, *Rozpravy Aventina* 1927-1928.

⁴¹² Jaroslav Vacek, Gustave Flaubert a „bovarysmus“, *Česká a slovenská psychiatrie* [online] 106 (4), 2010, s. 254-258 [citováno 2013-12-10]. Dostupné z http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP_2010_4_254_258.pdf.

Oba hrdinové jsou poutníky vlastním životem, oba hledají štěstí a touží po naplnění svých představ. Jednomu z nich se to podaří, druhý umírá. Oba se stávají legendárními literárními postavami, představujícími archetypy lidského chování.

K námětu se pojí také kresby z druhé poloviny třicátých let. Kresba, označovaná jako *Odyseus a Madame Bovary* (1936) [120], časově významně předchází výše zmíněný obraz. Kresba znázorňuje paní Bovaryovou, nám již známou z obrazu, snící svůj sen opřenou o stehno démonické mužské bytosti na dvorku členitého domu, po jehož schodech právě prochází muž v pantoflích.

Odyseus dvacátého století je zranitelným člověkem, který jde životem, v existenciálně pojatém moderním světě hledá, nachází, znovu vstává, vždy jde dál k cíli své cesty. „*Neustále bloudíme svou bludnou pouť v neklidných vodstvech života. Proti nám stojí lest a úskok, a znovu jsme vystavováni zkouškám pravdy.*“, zhodnotil téma Jan Bauch, který se námětu hojně věnoval v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století.⁴¹³

Do *Návratu Odyseova (Poutníka)* [126] Josefa Šímy se v roce 1943 promítly autobiografické zážitky. Na obraze je znázorněn hrdina Odyseus oblečený do jednoduché tuniky, poutník, který se vrací z války na rodnou Ithaku po dvaceti letech mimo domov. V troskách stavby leží Odyseův pes Argos, který v okamžiku, kdy v Odyseovi poznal svého starého pána, vydechl naposledy. Dle Františka Šmejkalů tento námět odkazuje na Šímův vlastní zážitek návratu z války domů, kdy jej poznal nejdříve jeho vlastní pes.⁴¹⁴

Název obrazu jistě upomene na *Návrat Théseův*, tentokrát ale využívá přímočařejší výrazové prostředky. *Návrat Odyseův* se od ostatních mytologických obrazů Josefa Šímy výrazným způsobem odlišuje, zejména důrazem na hlavní

⁴¹³ Jan Bauch, *Barvy století: Čím jsem žil*, Praha 1996, s. 180.

⁴¹⁴ František Šmejkal (cit. v pozn. 161), s. 234. Dle Šmejkalů jde o mytologizovanou parafrázi vlastního návratu z prohrané války.

postavu příběhu, její přítomnost v obraze a jednoznačné tematické vyznění. Hrdina Odysseus je mohutný, shrbený, unavený životem. Vrací se do rodných míst, která jsou rozvrácena v trosky. Obrazu dominuje dusná atmosféra s těžkými mraky. Postava Odyssea je vzdálena klasickému ideálu.

Pojetí *Návratu Odysseova* je možno porovnat s ve stejné době vznikajícími kresbami Antonína Procházky pro vydání Homérovy *Odysseie* v roce 1941 [124], které zachycují Odysseova dobrodružství v souladu s tehdejší Procházkovým malířským stylem. Uplatňuje se v nich snový malířský rukopis navozující atmosféru ztraceného dávného světa a navazující ve formálním zpracování postav na klasické vzory. Ilustracím Homérovy *Odysseie* se ve dvacátých a třicátých letech věnoval také Jan Konůpek, který svými ilustracemi doprovodil překlady Otmara Vaňorného.

4.8. S hlavou Medúsy

*„jemným vzduchem právě se ubíral na šumných křídlech
slavnou nesa si kořist z té obludy s hadími vlasy.*

Ovidius, *Metamorfózy* IV

Perseus, syn Danaé a Dia, jenž se s dcerou krále Argu spojil v podobě zlatého deště, vyrůstal u krále Polydekta. Ten Persea poslal do světa, aby přinesl hlavu jedné ze tří Gorgon, hlavu Medúsy. Nebezpečný úkol Perseus splnil s pomocí bohyně Athény a božského posla Herma, ale také díky své moudrosti a odvaze. Pohled na sestry Gorgony proměnil každého v kámen, Perseus se k nim proto přiblížil s využitím odrazu svého štítu, a Medúsu přemohl. Z uťaté Medúsiny hlavy se zrodil Pégasos, okřídlený kůň, a obr Chrysáór, které Medúsa počala s bohem Poseidónem. Na své cestě zpět do vlasti Perseus zabil mořskou obludu, které byla obětována Andromeda, dcera aithiopského krále Kéfea. Hlavu Medúsy poté Perseus věnoval bohyni Athéně. Ta od té doby nosí na štítě gorgoneion.⁴¹⁵

Ve výtvarném umění převažují dva momenty z Perseova mýtu, a to Perseus a Medúsa a Perseus osvobozující Andromedu. Právě druhý námět doznal v umění velmi zajímavých reinterpetací. Zatímco dle mýtu Perseus cestoval s využitím okřídlených sandálů, daru boha Herma, pozdější doba přinesla představu, že Perseus využil při osvobození Andromedy okřídleného koně Pégasa, jak znázornil např. Rubens (1622), Giorgio Vasari (1570) či Gustave Moreau (1867–69).⁴¹⁶ Okřídlené sandály zachoval např. Pietro di Cosimo (1510–1515), Titian (1554–56) či Edward Burne-Jones ve svém Perseovském cyklu (1877–92). Perseus s hlavou

⁴¹⁵ Klasické zdroje mýtu: Homer, *Il.* 14.319n; Hésiodos, *Theog.* 218–36, 270–90; Pindaros, *Pyth.* 12.9–48; Hérodotos, *Hist.* 7.61; Ovidius, *Metam.* 4.605–5.249; Apollodóros, *Biblioteca* 2.4.1–5, 3.4.2–3; Plinius Starší, *Natur. hist.* 3.56; Hyginus, *Fabulae* 63, 64, 151, 244. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 870.

⁴¹⁶ V obraze z následujícího roku pak Moreau akceptuje antický výklad mýtu a Persea znázorňuje s okřídlenými sandály.

Medúsinou pak byl častým námětem sochařů – např. Antonio Canova (1797–1801), Benvenuto Cellini (1546–54). Uťatou hlavu Medúsy zobrazil v letech 1617–1618 Rubens.

Ve dvacátém století mýtus zaujal řadu umělců – námětu se na počátku století opakovaně věnoval Odilon Redon, Andromedu zobrazil v roce 1930 Salvador Dalí; osvobození Andromedy se dočkalo recepce i v tvorbě Giorgia de Chirica (1940), či v Beckmannově *Perseově triptychu* (1940–41), jednom z deseti Beckmannových triptychů, v němž vedle Perseova mýtu umělec reflektuje i svůj vlastní osud.

Perseus jako řecký hrdina, který podobně jako Héraklés a Théseus zbavoval Řecko nestvůr, monster a zla, zaujal Emila Fillu v období, kdy v rámci *Bojů a zápasů* znázorňoval zápasy antických mytologických hrdinů se zvířaty. V té době se věnoval i hrdinu Perseovi, jehož znázornil s uťatou hlavou Medúsy, tedy v okamžiku završení jeho nejslavnějšího hrdinského činu. Perseus je znázorněn klečící, v levé ruce drží uťatou hlavu Medúsy, na kterou pohled Persea nesměruje, neboť stejná moc, jakou oplývala Gorgona za života, zůstala zachována v její uťaté hlavě i po smrti, a Perseus ji proto nadále využíval jako zbraň [127].⁴¹⁷ Bohyně Athéna proměnila hlavu kdysi krásné Medúsy za trest – místo vlasů měla Medúsa hady, z hlavy jí vyrůstala zlatá křídla.⁴¹⁸ Právě ta můžeme spatřit na Fillově oleji, zatímco ve druhé variantě provedení námětu tak výrazná nejsou [128]. Fillův Perseus je obrazem úzce souvisejícím s *Boji a zápasy*, jak svou tematikou, tak i vyzněním – poselstvím víry ve svobodu a hrdinské činy lidstva.

K námětu se Emil Filla vrátil ještě v roce 1945, v grafickém listu *Uťatá hlava Medúsy* [129]. Listu dominuje hrůzný obličej spíše s mužskými rysy.

⁴¹⁷ Medúsinu hlavu ukázal jako důkaz Polydektovi, který mu získání hlavy dal za úkol, ten tak zkameněl. Stejně tak použil sílu Medúsiny hlavy proti Andromedinu snoubenci Phineovi.

⁴¹⁸ Medúsa byla původně krásná dívka. Avšak jako trest za to, že obcovala s Poseidónem v chrámu bohyně Athény, byla stížena touto strašlivou podobou.

Znázorněna je pouze hlava s hady místo vlasů a ruka, která hlavu přidržuje. V *Uťaté hlavě Medúsy* se zrcadlí doznívající Fillův zájem o antickou mytologii. List je součástí obrazového doprovodu válkou inspirované básnické sbírky *Torzo naděje* (1945) Františka Halase. *Uťatá hlava Medusy*, držaná v rukou hrdiny, je v tomto kontextu symbolem vítězství, a zároveň magickým ochranným symbolem, apotropaiem, které obrátí všechny budoucí potenciální nepřátele v kámen.

Osvobození Andromedy volí opakovaně jako námět Antonín Procházka. V roce 1940 maluje na toto téma dva obrazy [130, 131]. Procházka akceptuje klasickou ikonografickou výstavbu námětu. Královská dcera Andromeda je připoutána ke skále na břehu moře, kde v hrůze očekává mořskou obludu. Perseus k ní přilétá na okřídleném Pégasovi, kterým již 16. století nahradilo motiv okřídlených sandálů. Procházka navazuje v pojetí na renesanční a barokní mistry, kteří mýtus o Perseovi a Andromedě pojímali i jako alegorický symbol Krista. Českým příkladem může být *Osvobození Andromedy* (1695) od Michaela Leopolda Willmana.⁴¹⁹ Andromeda symbolizuje lidskou duši, mořská nestvůra pak d'ábla. Perseus sestupující z nebes s pomocí okřídlených topánků nebo okřídleného koně pak je symbolem Krista.⁴²⁰ Procházkova *Andromeda* z Městského muzea v Brně svou kompozicí i ikonografickým řešením připomene Rubensova znázornění námětu [131]. Hlavní hrdinové výjevu jsou na Procházkově obraze doprovázeni Erótem, symbolizujícím city Persea k Andromedě. Z opakované volby námětu je patrné, že Procházka byl motivem osvobození v době nacistické okupace velmi zaujat.

Otevřeně kritického vyznění doznává příběh Andromedy v tvorbě sochaře Břetislava Bendy (1897–1983), který ve svých plastikách čtyřicátých let reflektuje

⁴¹⁹ Michael Leopold Willmann, *Osvobození Andromedy*, 1695, olej, plátno, 171 x 108 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukováno např. v Jiří Kotalík (cit. v pozn. 27), s. 17.

⁴²⁰ Ke skryté křesťanské symbolice obrazu viz Jaromír Neumann, *Expresivní tendence v české barokní malbě*, in: *Zborník Slovenskej národnej galérie. Galéria 3*, 1975, s. 179.

aktuální politické dění, zejména ideu boje národa za svobodu. Tato díla reprezentuje například *Amazonka (Odboj)* [178], ženská postava s rukama napřaženými k hození kamenem z roku 1942, ale i další práce z této doby.

„Vystavoval jsem tehdy za války studii „Spoutané“ v Mánesu a naši lidé nepotřebovali žádnou nápovědu, věděli hned svoje. Podobně tomu bylo se sochou „Odboj“. Tu jsem pro výstavu v Táboře přezval na „Amazonku“ a nacistický cenzor se zajímal, co ta *Amazonka* znamená. Vyprávěl jsem cosi o dívčí válce v našem dávnověku. Jinak ovšem mysleli táborští návštěvníci, těm bylo hned jasno, co žena, napřahující ruce s kamenem, představuje a kam s tím kamenem chce mrštit,“ vzpomíná po letech Benda na ohlas své *Amazonky* u veřejnosti.⁴²¹ „Za války jsem dělal „Stesk“, „Lidi bez domova“, „Andromédu“ a další – boj národa za svobodu, to byla řada podnětů pro sochaře.“, shrnuje inspiraci tohoto tvůrčího období Břetislav Benda.⁴²²

Sochař ideu boje proti zlu a boje národa za svobodu vtělil do postav ženských hrdinek. Mezi angažovanými díly, jako je např. *Spoutaná* (1941), *Amazonka (Odboj)* z roku 1942, *Matka (Niobé)* z roku 1943 či *Lidická matka* (1944), se objevuje právě také *Andromeda* (1941) [132].⁴²³ Mramorová plastika vykazující inspiraci sochařskou tvorbou Rodina, Jana Štursy, ale také Josefa Mařatky (*Opuštěná Ariadna*, 1903), na kterou upomene kompozicí a „prázdným“ středem sochy, znázorňuje Andromedu připoutanou ke skále, s odevzdaným výrazem ve tváři, téměř spící. Antický mýtus o Perseovi zde v Bendově pojetí vyjadřuje naději na osvobození republiky z pout okupace.⁴²⁴ Toto tvůrčí období vyvrcholilo bronzovou sochou *Vítězství u Stalingradu* (1944).

⁴²¹ Břetislav Benda, *Bronz a kámen*, Praha 1977, s. 110.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ Blíže k tvorbě Břetislava Bendy na přelomu třicátých a čtyřicátých let viz Jiří Kotalík, *Břetislav Benda*, Praha 1982, s. 51–53.

⁴²⁴ Ibidem, s. 52.

Břetislav Benda považoval tvorbu obdobně tematicky zaměřených děl v době ohrožení národa za sochařovu povinnost: „*Od Mnichova do konce války jsem udělal celkem dvanáct soch, vyjadřujících boj proti nacismu, utrpení našeho národa i pevnou víru v osvobození. Sochař má přece cítit s národem, s jeho utrpením i vítězstvím, to v umění má být.*“⁴²⁵

Okřídleného koně Pégasa do ikonografie osvobození Andromedy a Perseova mýtu přinesl až středověk. Jedním z důvodů pro tuto reinterpetaci příběhu je jistě zahrnutí vyprávění o zrození Pégasa do pasáže v Ovidiových *Metamorfózách*, která vypráví o příbězích hrdiny Persea,⁴²⁶ neboť Pégasos se zrodil v okamžiku, kdy Perseus utlal hlavu Medúsinu. Svůj vliv sehrála také astrologie, která umístila souhvězdí Pégasa do bezprostřední blízkosti souhvězdí Persea a souhvězdí Andromedy.

Pierre Bersuire, autor spisu *Ovidius Moralizatus*, posadil v roce 1342 Persea na Pégasa, s jeho pomocí nechal osvobodit Andromedu, a příběhu přiznal christologickou inerpretaci. V Bocacciově *Genealogia deorum gentilium* Pégasos sloužil dvěma hrdinům, Bellerofóntovi a Perseovi.⁴²⁷ Pégasos, kterého antická mytologie ztotožňuje s jiným hrdinou, a to Bellerofóntem, který Pégasa zkontil, a jeho zápasem s Chimairou,⁴²⁸ byl interpretován také jako symbol moudrosti, poezie, básnické inspirace a uměleckého tvoření.⁴²⁹ V 17. století se pak Pégasos

⁴²⁵ Břetislav Benda (cit. v pozn. 421), s. 111-112.

⁴²⁶ Ovidius, *Metam.* 4.785–786.

⁴²⁷ Blíže k reinterpetaci a recepci mýtického Pégasa viz Claudia Brink – Wilhelm Hornbostel (eds.), *Pegasus and the arts*, München 1993, s. 11–13. Autoři se zabývají recepcí mýtu o Perseovi a dokládají, že v Itálii se původní ikonografie s okřídlenými sandály udržela až do poloviny 16. století, zatímco ve Francii a Nizozemí se s Perseem na okřídleném koni setkáme již na začátku 15. století; K proměnám znázorňování Pégasa v umění viz také Nikolaos Gialourés, *Pegasus: the art of the legend*, Athens 1917.

⁴²⁸ Bellerofón nakonec v pýše chtěl na Pégasovi vzlétnout do nebe, za což jej Zeus srazil na zem a seslal na něj za trest šílenství

⁴²⁹ V návaznosti na místo, kde pod úderem kopyt Pégasa vytryskl pramen, který se stal inspirací pro básníky. Stalo se tak na Helikónu v Boiótii, který byl zasvěcený Múzám. – Agresivní a kreativní aspekt Pégasova charakteru dal vzniknout dvěma zcela odlišným ikonografickým tradicím – účast Pégasa na vítězných činech Persea a Bellerofóna a Pégasos jako symbol básnické inspirace. Blíže viz Claudia Brink – Wilhelm Hornbostel (cit. v pozn. 427), s. 11n.

stal také symbolem pro slávu, díky propojení jeho účasti na hrdinských činech a umělecké inspirace.⁴³⁰

Tato linie reinterpretace příběhu je patrná zejména v tvorbě symbolistů 19. století, např. v díle Gustava Moreaua, *Mladý básník*, či Odilona Redona, *Múza na Pégasovi* (1901). V Redonově sérii obrazů okřídlených koňů se Pégasos prezentuje jako samostatná mytologická postava s vlastními symbolickými významy.⁴³¹

Pégasa zobrazil na jednom ze svých obrazů Kamil Lhoták (1912–1990), tvořící v duchu programu Skupiny 42.⁴³² K užití tohoto motivu se váže vzpomínka Kamila Lhotáka: *V tom čase jsem maloval obraz Krajina 20. století. Na nebi nad silnicí se vznášel nádherný Pegas. František Gross mne upozornil, že Pegasové se ve skutečnosti nevyskytují, a doporučil mi, abych zvíře předělal na letadlo. Uposlechl jsem ho a z Pegasa udělal větroň.*⁴³³ Mytologická postava nezapadala do programu Skupiny 42, která se zabývala každodenností moderního života, zachycovala městské krajiny a atmosféru městského života s technologickými vymoženostmi doby.⁴³⁴ Ve Lhotákových městských krajinách je všudypřítomná fascinace dopravou a letectvím – balóny, větroně, letadla, dětští draci, vzducholodě, dvojplošníky. Moderní technika a věda doslova ovládla vzdušný prostor Lhotákových obrazů; ten se tak stal doménou všech, zatímco dříve byl doménou pouze ptáků a vybraných mytologických postav.

Na obraze *Krajina 20. století* (1942) opravdu vidíme nad silnicí letět větroň. Nicméně Pégasos se objevuje na obraze s názvem *Krajina s Pegasem* (1942)

⁴³⁰ Ibidem, s. 18.

⁴³¹ Ibidem, s. 117-122.

⁴³² Blíže ke Kamilu Lhotákovi viz L. H. Augustin, *Kamil Lhoták*, Praha 2000; František Dvořák, *Kamil Lhoták*, Praha 1985.

⁴³³ Kamil Lhoták, *Výtvarné umění*, č. 3, 1967, s. 123. Citováno podle František Dvořák (cit. v pozn. 432), s. 25.

⁴³⁴ Více ke Skupině 42 viz Eva Petrová, *Skupina 42*, Praha 1998.

[169], který Lhoták namaloval ve stejné době. Pro Lhotáka jistě představoval Pégasos nostalgický symbol mobility a rychlosti z doby ještě před ovládnutím vzduchu technickými vynálezy dvacátého století. „*Nejvíce mne dnes z technického světa přitahuje nostalgie strojů, které dosloužily.*“⁴³⁵

Aktuálnost moderní doby naplněné moderní aviatickou technikou a vynálezy propojil s antickou mytologickou postavou Lhoták ještě jednou v obraze *Dobytí vzduchu* (1949) [170]. Bohyně Niké, reprezentovaná zde jednou z nejznámějších soch antického starověku – *Niké Samothráckou*, je v obraze znázorněna jako symbol vítězství, zároveň však také jako jedna z těch postav, kterým byl vzduch v mytologii, resp. starověku vymezen.⁴³⁶

V tomto kontextu se tak pravděpodobně objevuje na obraze i Pégasos, jako symbol básnické imaginace, který ve Lhotákových obrazech znovu ovládl vzduch, nahradil moderní technologie, a doplnil tak svět Lhotákovy mytologie moderního světa nostalgickým poetickým snem.

⁴³⁵ Kamil Lhoták, *Z rozhovorů*, Praha 1977, s. 10.

⁴³⁶ Socha Niké byla objevena v roce 1863 na ostrově Samothráké. Od roku 1883 je vystavena v Musée de Louvre. – *Niké Samothráckou* využil jako symbol vítězství také Karel Teige ve své koláži (č. 249) v roce 1942. Reprodukováno viz Lenka Bydžovská – Karel Srp (cit. v pozn. 28), s. 111. Ve stejné roli se *Niké Samothrácká* objevuje také např. v plastice *Vítězi* Jakuba Obrovského. Reprodukováno v Jaroslav Kolman-Cassius (cit. v pozn. 396), s. 150.

4.9. Únosy meziválečné Európy

„...*A dívka se ohlíží na břeh,
odkud ji nese, má strach, hřbet levicí tiskne a k rohu
pravicí lne; a vlající šat jí nadouvá vítr.*“

Ovidius, *Metamorfózy* II

S motivy únosu se v antické mytologii setkáváme poměrně často. Únosy Európy, Ganyméda, Persefony, to jsou mytologické příběhy, které symbolizují nezvratný osud jedince, ovlivňovaný zásahy bohů, nemožnost zvrátit božský úmysl a svůj osud. Často jde o náměty násilné a až sexuálně motivované. Člověk je pouhou hříčkou v rukou bohů, proti jejichž zásahům je zcela bezmocný. Únos Sabine, únos Deianeiry nebo únos Heleny naopak hovoří o věčných konfliktech mezi lidmi. V umění patří vůbec k nejčastěji zpracovávaným tématům právě únos Európy.

Európe byla dcerou fonického krále, po níž zatoužil sám Zeus a unesl ji v podobě bílého býka přes moře na ostrov Kréta, kde pak Európe s Diem pobývala a měla s ním tři syny, z nichž jedním byl Mínos.⁴³⁷ Její bratr Kadmos, který po ní na žádost otce neúspěšně pátral, při hledání založil město Théby. Mytologický příběh a postava Európy dala jméno starému kontinentu.⁴³⁸

Mýtus o Európe je tak mýtem o založení nové civilizace, stvoření Evropy, u jejíhož vzniku stál býk – Zeus. Ve středověku námět doznal alegorické interpretace, v níž Európe jako symbol duše a býk jako symbol Krista

⁴³⁷ Dalšími syny byli Radamanthys a Sarpedon.

⁴³⁸ Klasické zdroje mýtu o Európe: Homer, *Il.* 14.321n; Bakchylidés, *Carmina* 6; Hérodotos, *Hist.* 4.147.5; Moschos, *Opera* 2; Diodóros, *Bibl. hist.* 4.60.2., 5.78.1. Horatius, *Carm.* 3.27; Ovidius *Metam.* 2.835-77, 6.103-07; *Fasti* 5.605-16; Apollodóros, *Biblioteca* 2.5.7, 3.1.1-2, 3.4.2; Plinius Starší, *Natur. hist.* 12.5; Hyginus, *Fabulae* 178; *Poetica astronomica* 2.35; Lúkianos, *Dialogi marini* 15. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 421-422.

představovali spásu lidské duše.⁴³⁹ Zajímavých interpretací mýtus doznal i ve dvacátém století, kdy byl opakovaně využíván pro politické a propagandistické účely.⁴⁴⁰

Únos Európy patřil k často znázorňovaným mytologickým námětům již v antice – objevuje se např. na metopách archaických chrámů v Paestu, na mozaikách, stejně jako na vázovém malířství a nebo freskách v Pompejích. Popularity doznal námět Európy i v raném římském císařství za vlády císaře Augusta.⁴⁴¹ V umění, ať už antickém či novodobém, je zobrazován v případě příběhu Európy jediný okamžik mýtu – moment samotného únosu, který se odehrál na louce na břehu moře, kdy Európa zlákána krásou bílého býčka nasedá na jeho hřbet a je unášena pryč ze své vlasti.

Velkou oblibu zaznamenal námět v renesančním a barokním umění, kdy jej pro jeho provokativní obsah a erotické napětí znázornili Tintoretto (1541), Veronese (1568–74), Titian (1559–62), Rembrandt (1632), Dürer (1494–95), François Boucher (1723) a řada dalších umělců. V 19. století byl námětem opakovaně zaujat např. Gustave Moreau (1868). Vznikly také adaptace mýtu v poezii a operním umění.⁴⁴² Únos Európy vstoupil také do oblasti politické satiry.⁴⁴³

S politizací je námět spojen i ve století dvacátém. Max Beckman a jeho *Únos Európy* (1933) je reakcí na nástup německého nacismu. Litevec Jacques

⁴³⁹ K proměnám zobrazení a reinterpretacím mýtu viz Rémy Poignault – Odile Wattel – de Croizant (eds.), *D'Europe à l'Europe, I. Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIe s.* (colloque de Paris, ENS – Ulm, 24-26. 4. 1997), 1998; Christian de Bartillat, *Métamorphoses d'Europe: trente siècles d'iconographie*, Paris 2000.

⁴⁴⁰ Námět je často užíván v souvislosti s Evropskou unií a „znovusjednocením“ Evropy jako všeobecně srozumitelný symbol. Motiv byl zneužit i pro účely nacistické propagandy. Ukázkou nacistické reinterpretace mýtu je *Európe a býk* Wenera Peinera z roku 1937 zobrazující Európu árijského typu.

⁴⁴¹ Dle satirika Martiala zdobila malba *Európe* Chrám božského Augusta. Viz Helen Morales, *Classical Mythology: A very short Introduction*, Oxford 2007, s. 13.

⁴⁴² Např. opery Ottavia Vernizziho (1623) či Francesca Manelliho (1653). K recepci napříč uměleckými žánry viz Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 421–429.

⁴⁴³ K politické satíře s využitím mýtu o Európe ve 20. století viz Bodo Guthmüller, *Europe – Continent et mythe antique*, in Rémy Poignault – Odile Wattel – de Croizant (cit. v pozn. 439), s. 155–162.

Lipchitz se ve svém *Únosu Evropy* (1941), v pořadí druhé verzi zpracování námětu, odklání od erotické linie, patrné ve verzi z roku 1938, směrem k otevřeně kritickému náboji. Kompozice přenesená do horizontální roviny znázorňuje Evropu zabíjející dýkou Hitlera – býka.⁴⁴⁴

Obdobných konotací nabývá motiv únosu Evropy i v některých dílech českých výtvarných umělců. U Antonína Procházky (1882–1945) je tematika násilného únosu přítomná již v raném období tvorby. Poprvé se námětu věnoval v roce 1910 v obraze s příznačným názvem *Únos*, který zobrazuje svalnatého mladého muže vynášejícího z vody mladou ženu na mořský břeh.⁴⁴⁵ Dívka vypadá spící, její tělo spočívá v náruči mohutného muže téměř bezvládně.

V období, kdy byla Procházka tvorbou velmi silně ovlivněna antickými formami a mytologií, věnoval malíř námětu únosu další dva obrazy, tentokrát již tematizované do mýtu o únosu Evropy. Oba obrazy vycházejí z totožné kompozice, byť zrcadlově obrácené. Procházka se v nich zaměřuje na ústřední motiv mýtu, opouští zobrazování dalších postav, často se objevujících zejména v renesančních a barokních zobrazeních námětu, a také detaily přímořské krajiny. *Únos* zasazuje na širé moře.

Zatímco obraz z roku 1935 zachycuje scénu s velkým býkem unášejícím Evropu [139], držící se býka beze známky strachu, přes moře, druhá varianta z roku 1938 je výrazově velmi vzrušená [140]. Moře je vzbouřené, Evropa se přidržuje býka a s obavami hledí zpět k pevnině, ze které ji Zeus – býk odnáší pryč. Nad scénou se vznášejí těžká temná mračna.

⁴⁴⁴ Prvotním inspiračním zdrojem pro Lipchitze byla koptská soška býka, kterou měl ve svých sbírkách, a kompozice zvířecího zápasu *Býka a kondora* (1932). Zatímco první varianta *Únosu Evropy* byla plná erotického napětí, druhá varianta realizovaná v období změněné společenské a politické situace prvních let druhé světové války se přeměnila v politicky angažovanou plastiku. Lipchitz musel v roce 1940 po okupaci Paříže hlavní město Francie opustit. Usadil se i s rodinou v Toulouse, odkud následně vycestoval do Spojených států amerických. Viz Jacques Lipchitz – Harvard H. Arnason (cit. v pozn. 72), s. 142-143.

⁴⁴⁵ Antonín Procházka, *Únos*, 1910, Galerie výtvarného umění v Olomouci. Reprodukováno v Ludvík Ševeček, *Antonín Procházka: 1882-1945: Obrazy, kresby, grafika* (kat. výst.), Gottwaldov 1979, č. kat. 22.

Styl provedení obrazu a vzrušený rukopis odpovídají malířskému stylu kolem roku 1938, kdy se Procházkovy obrazy stávají temnějšími a dynamičtějšími. V té době již je hrozba nacismu vycházející z Německa velmi silná a tušení budoucích událostí téměř všudypřítomné. Procházku citelně zasáhly některé válečné tragédie doby. V jeho tvorbě unikátním, otevřeně kritickým obrazem *Dessie* (1935-1936), provedeným dokonce ve dvou variantách, reagoval na události italsko-habešské války.⁴⁴⁶ Válečný konflikt, který probíhal v letech 1935 a 1936 a vyvrcholil okupací Habeše (dnešní Etiopie) fašistickou Itálií, významně předznamenal druhou světovou válku.⁴⁴⁷ Druhá polovina třicátých let je tak svědkem proměny Procházkovy malířského rukopisu ve směru k dynamičnosti, vzrušeným tahům štětce, ztemnění barevnosti, v níž se zrcadlí dusná atmosféra předválečného Československa.

Obdobnou tematiku akcentoval ve svém díle poloviny 30. let také Vladimír Sychra (1903–1963). Toho velmi hluboce ovlivnily zejména události odehrávající se na Pyrenejském poloostrově, tíživá dobová atmosféra nástupu fašistických sil k moci a období kolem španělské občanské války, kdy tato země bojovala svůj zápas o demokracii a svobodu. V jeho tvorbě se dobové události zrcadlí v řadě tematických obrazů s motivy násilí, zápasu, vraždy, které je možno dát do přímé souvislosti s událostmi španělské války.

Již v roce 1934 se Vladimír Sychra několikrát věnoval mytologickému příběhu Ganyméda [133, 134]. Mladý Ganymédés – syn mýtického krále Tróa, byl proslulý svou výjimečnou krásou. Zamiloval se do něj sám Zeus a v podobě

⁴⁴⁶ Sám si obrazu *Dessie* velmi cenil. Dokládá to jak umístění obrazu v obývacím pokoji jeho domu, tak i to, že jej odkázal Albertu Kotalovi. Viz Jiří Hlušíčka et al. (cit. v pozn. 87), s. 130.

⁴⁴⁷ Poukázal také na neefektivnost Společnosti národů, která nedokázala zasáhnout z důvodu dílčích zájmů jednotlivých členských států.

orla jej unesl na Olymp přímo z Trójské pláně. Jiná varianta mýtu hovoří o tom, že bohové si Ganyméda vybrali, aby jim na Olympu dělal číšníka.⁴⁴⁸

Na motiv Ganyméda realizoval již v roce 1934 dvě olejomalby a řadu kreseb. Námět, který byl v historii znázorňován spíše v lyrickém pojetí a velmi často s otevřeným erotickým kontextem, vyjádřil Vladimír Sychra zcela jinak. Orel je stylizován do podoby nestvůrného ptáka, který odnáší mladíka, jehož Sychra klasickým profilem připodobnil antickému Ganymédovi, pryč z našeho světa. Svět se na obraze doslova obrátil vzhůru nohama.

V roce 1936 vypukla ve Španělsku občanská válka, jejíž předzvěsti bylo možno pozorovat již od roku 1934. Právě dění na Pyrenejském poloostrově vyvolalo v české společnosti velkou odezvu. Hrůza válečného konfliktu, ve kterém bylo masakrováno civilní obyvatelstvo a bombardována města a ke kterému zůstaly evropské mocnosti netečné,⁴⁴⁹ hluboce zasáhla evropskou společnost. Ve španělsku bojovalo velké množství dobrovolníků z celého světa, tzv. interbrigadisté, včetně několika set Čechoslováků a českých krajanů žijících v zahraničí.⁴⁵⁰ Celé válečné dění bylo velmi sledováno světovou inteligencí a reflektováno i v dobovém umění. Vůbec nejznámějším příspěvkem je monumentální *Guernica* Pabla Picassa (1937),⁴⁵¹ ale události se projevil i v tvorbě celé řady dalších výtvarných umělců.

⁴⁴⁸ Klasické zdroje mýtu: Homer, *Il.* 5.265n., 20.231-35; *Hym. Aphr.* 202-17; Pindaros, *Olympia* 1.43n, 10.105; Vergilius, *Aen.* 1.28, 5.253; Ovidius, *Metam.* 10.152-61; Apollodóros, *Biblioteca* 2.5.9, 3.12.2; Hyginus, *Fabulae* 224, 271; *Poetica astronomica* 2.16, 2.29; Lúkianos, *Dialogi deorum* 8, 10. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 452. - K interpretaci mýtu o Ganymédovi a proměněm recepcí od antiky po 18. století viz Marcella Maringiu, *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Firenze 2002. Publikace navazuje na stejnojmennou výstavu v Casa Buonarroti. Dostupné také z <http://www.casabuonarroti.it/it/2002/06/18/il-mito-di-ganimede-prima-e-dopo-michelangelo/>.

⁴⁴⁹ Velká Británie a Francie zastávaly politiku nevměšování se. Do konfliktu se však zapojilo Německo a Itálie. Tyto státy se staly aktivními účastníky bojů.

⁴⁵⁰ Mezi interbrigadisty se zapojili i evropští umělci, např. Ernst Hemingway či George Orwell, kteří následně konflikt reflektovali ve své tvorbě.

⁴⁵¹ *Guernica* Pabla Picassa (1937) byla poprvé vystavená v roce 1937 v Paříži na mezinárodní výstavě. Umístěna byla ve španělském pavilonu. Následně putovala po evropských městech. V době začátku druhé světové války byla vystavována v New Yorku, kde v důsledku válečných událostí zůstala až do roku 1981,

Česká společnost si uvědomovala důležitost španělského boje za demokracii pro další události v Evropě i samotném Československu. Tehdejší demokratické Československo, bylo doslova „ostrovem demokracie“, žijícím v těsném sousedství států s totalitárními režimy, včetně Německa, otevřeně vyznávajícího nacismus a zapojeného do španělského válečného konfliktu. Čechoslováci si tak velmi blízce uvědomovali hrozící nebezpečí a i to, že ve Španělsku se bojuje boj, který může ovlivnit právě také budoucnost Československa,⁴⁵² že jde o „o zápas, který utváří Evropu zítřka.“⁴⁵³ Ve svých básních vyjádřil dobovou náladu české společnosti i básník Josef Hora.

„Padají znovu, padli za svou vlast

Blahoslaveni, do dějin se berou.

Tisíce mrtvých leží pod sierrou,

tisíce živých jde jim život krást.

Španělsko, obraze mé vlasti v světě jiném,

Španělsko v nás, jež cloníš nás svým stínem...“⁴⁵⁴

Báseň *Španělsko v nás* se stala jedním ze symbolů reakce českých umělců na španělskou občanskou válku. Její název si vypůjčili i iniciátoři sborníku poezie, vydaného v roce 1937.⁴⁵⁵ Španělské dobové reálie jsou reflektovány také v básni *Kytary ve tmě pod palmami*.

kdy se vrátila do Evropy. Dnes v Muzeu královny Sofie (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) v Madridu.

⁴⁵² Již od roku 1935 se Československo intenzivně připravovalo na možnou válku. Budování linie Československého opevnění započalo v roce 1935, ve stejném roce byla přijata smlouva se SSSR o vzájemné spolupráci v případě útoku nacistického Německa.

⁴⁵³ J. L. Hromádka, Novému Španělsku, in V. Mandler et al., *Španělsku*, Praha 1937, s. 7. Citováno podle Kristýna Koutná, *Vladimír Sychra a jeho malířská reakce na občanskou válku ve Španělsku* (bakalářská práce) [online], Univerzita Palackého v Olomouci 2013, s. 26 [citováno 2013-12-10]. Dostupné z <http://theses.cz/id/e71ksf/>.

⁴⁵⁴ Josef Hora, *Španělsko v nás*, in idem, *Zapomenuté básně*, Praha 1951, s. 289.

⁴⁵⁵ František Nechvátal (ed), *Španělsko v nás*, Praha 1937; Sborník obsahoval poezii španělských a českých básníků.

*„Kytary ve tmě pod palmami,
jichž přelud šuměl v nás a kvet.
Nad kouřícími ruinami
se mění neznatelně svět.
Je brzy zpívat píseň zemi,
jež krvácí, i za nás, žel.
Verš ódy v péru ustrne mi.
Mlčím. I když bych křičet chtěl.
I v nás je Španělsko, mí draží.
I v nás jsou oběti a vrazi.
Minulost, dnešek, budoucnost.
A nechci být v nich pouhý host,
host, jenž se trochu směšným stává,
když cizí hoře potězkává...“⁴⁵⁶*

Na podporu Španělska vznikl v roce 1937 nákladem Výboru pro pomoc demokratickému Španělsku také sborník *Španělsku*, v němž byly publikovány literární a výtvarné práce, ale také odborné studie o Španělsku.⁴⁵⁷ Fašismus byl ve sborníku přirovnán k černému dravci, který chce zničit vše pozitivní, čeho lidstvo dosáhlo.⁴⁵⁸

Čeští umělci si tak velmi dobře uvědomovali hrozící nebezpečí nastupujících fašistických sil v Evropě, zejména německý nacismus hrozící z pozic bezprostředně blízko našich hranic.⁴⁵⁹ Vzhledem k dobové situaci a k politice

⁴⁵⁶ Josef Hora, *Kytary ve tmě pod palmami...*, in idem (cit. v pozn. 454), s. 288.

⁴⁵⁷ Svými pracemi sborník obeslali např. Josef a Karel Čapkovi, Josef Hora, Iša Krejčí, Jindřich Štyrský, Emil Filla, Toyen a další; Silnou reakci české umělecké avantgardy jistě ovlivnilo také převažující levicové myšlení.

⁴⁵⁸ Viz Kristýna Koutná (cit. v pozn. 453), s. 27.

⁴⁵⁹ „Všetkým trochu kriticky mysliacim ľuďom bolo jasné, že sa schyluje k novému svetovému konfliktu. A natrvalo ostane cťou umenia, že to bolo práve ono, čo si toto nebezpečenstvo veľmi rýchlo a s neobvyčajnou jasnozrivosťou uvedomilo. Na čele tejto politickej i umeleckej avantgardy stál aj Vladimír

sousedního Německa vůči modernímu umění pod heslem *entartete kunst* si českoslovenští umělci dobře uvědomovali, že základní demokratické svobody jsou nezbytným předpokladem i pro svobodu jejich uměleckého tvoření. V jejich tvorbě se tak v návaznosti na španělskou občanskou válku objevovaly španělské motivy, ale také reflexe španělských uměleckých vzorů, v otevřeně politicky angažovaných výtvarných dílech.⁴⁶⁰ Proměňuje se také výtvarná tematika avantgardních umělců, kteří nyní sahají také k mýtickým symbolům antiky jakožto prvku tradice, základu evropské kultury, symbolům srozumitelným širokému spektru diváků. „*V tomto návratu k antickým kořenům a k pojmům všeobecně známým a pochopitelným pociťovali základní jistotu, umělci se nemuseli vracet k smyslově hmotným popisům vnější skutečnosti, což by nestačilo ani k zachycení veškerého vnitřního dramatismu pohnuté doby,*“ konstatuje Štěpánek.⁴⁶¹

V době španělské občanské války se Vladimír Sychra vrací ještě jednou k námětu únosu Ganyméda, a to v roce 1937.⁴⁶² V dalším období jsou však v jeho tvorbě významné dvě nové tematické linie. V Sychrových obrazech se objevuje násilí páchané na slabých a bezbranných. Oběťmi v Sychrových obrazech tohoto období jsou ženy.

Sychra. Najmä boj španielskych republikánov proti Francovým fašistickým povstalcom zaktivizoval celý český pokrokový výtvarný front a inšpiroval jednotlivých umelcov na alegoricky zamerané diela so silným humanistickým obsahom. Viz Luboš Hlaváček, Odkaz Vladimíra Sychru, *Výtvarný život* 28, 1983, s. 9.

⁴⁶⁰ Již v roce 1933 Josef Šíma realizoval kompozici *Revoluce ve Španělsku*. K námětu se vrátil v letech 1936–1937, kdy vytvořil další dvě varianty motivu. Španělskou otázku akcentoval ve své tvorbě také František Janoušek: *Španělsko 36*, *Španělsko* (1938), *Španělská zed'* (1938). Alois Wachsmann vytvořil oponu pro divadlo D 37 k večeru poezie Františka Gellnera. Vladimír Sychra kromě v textu kapitoly 4.9. zmíněných obrazů namaloval také obraz *Almérie* (1938). Vojtěch Tittelbach reflektoval španělské události v albu *Španělská předehra*, František Hudeček ve *Strašidlu občanské války* (1937) a obraze *Španělsko* (1939). Španělskými událostmi je inspirována i slavná mapa Evropy pro Osvobozené divadlo od Adolfa Hoffmeistera.

⁴⁶¹ „*Tato tendence je zvlášť pozorovatelná počínaje druhou polovinou 30. let, tj. jak už bylo shora řečeno, zrovna v okamžiku, kdy vypukla španělská občanská válka, jejíž přízraky se ovšem rýsovaly delší dobu a také byla Salvadorem Dalím předpovězena.*“ Viz Pavel Štěpánek (cit. v pozn. 254), s. 7-8.

⁴⁶² O obraze z tohoto roku hovoří bez bližšího určení lokace František Šmejkal (cit. v pozn. 152), s. 252.

Dynamicky pojatý *Únos Sabineek* [135] tematicky navazuje na oblíbený figurální námět starých mistrů.⁴⁶³ Zatímco na jejich obrazech byl námět příležitostí k zobrazení mužů a žen v exponovaných pózách, často s erotickým podtextem, který byl konec konců příčinou únosu sabinských žen Římany, v obraze Vladimíra Sychry se stává motivem hrůzného násilí a vraždění bezbranných v brutálním zápase.⁴⁶⁴ Vladimír Sychra zobrazil dynamický propletenec lidských nahých těl s pro svou tvorbu typickým motivem muže probodávajícího dýkou bezbrannou ženu. Lidské postavy jsou záměrně deformovány, chybí některé údy, celá scéna se odehrává na pozadí ruin.⁴⁶⁵ Kompozice únosu Sabineek se často odehrávají na pozadí architektonických kulis nově založeného Říma, které tak zasazují příběh nejen místně, ale také časově. Spálené ruiny domů tak s výjevem velmi úzce souvisejí; ruiny zničených domů zasazují příběh do aktuálně válkou trpícího Španělska. Vzpínající se velký černý válečný kůň se vrhá na zápasící skupinu a chystá se zadupat do země vše živé.⁴⁶⁶

Motiv vraždění oběti dýkou se objevuje i na dalším politicky angažovaném Sychrově díle – obraze *Fašismus* z roku 1939. Kresba *Únos Sabineek* z roku 1939 [136] dokládá, že téma pro Sychru nepřestalo být aktuální ani po skončení Španělské občanské války, ale přeneslo se do reality nacismem ohrožované střední Evropy a situace pomnichovského Československa. Kompozičně kresba úzce navazuje na Rubensův *Únos dcer Leukippových* (1618). V kresebném provedení jde však o téměř nepřehlednou změť lidských a zvířecích těl, v nichž jsou zejména tváře žen výrazově deformovány. Z původní kompozice zmizel Erós, který na

⁴⁶³ Pietro della Cortona (1637), Petr Paul Rubens, Nicolas Poussin (1635), Eugene Delacroix a další.

⁴⁶⁴ V roce 1962 v obdobné souvislosti námětu pod dojmem bezprostřední hrozby světového válečného konfliktu využívá Pablo Picasso v době kubánské raketové krize v několika verzích *Únosu Sabineek*.

⁴⁶⁵ S obdobně pojatými ruinami se setkáváme i na Sychrově oponě pro divadlo D 37 a v pracích souvisejících s oponou.

⁴⁶⁶ Kůň je nejenom jedním ze symbolů Španělska, ale také klasickým ikonografickým motivem objevujícím se na zobrazeních únosu Sabineek v baroku a klasicismu. Podobný motiv vzpínajícího se válečného koně můžeme nalézt také na Sychrově studii k obrazu *Válka* z roku 1938. Viz Luboš Hlaváček (cit. v pozn. 459), s. 9.

Rubensově plátně zdůrazňoval motiv lásky a podtrhoval erotický podtext únosu obou dcer Leukippových; zůstala pouze násilná scéna.

Sychrův obraz *Válka* (1934) je jednou z prvních malířových variací na téma únosu člověka zvířetem – býkem, které prostupuje jeho tvorbu v druhé polovině třicátých let. V obraze kompozičně připomínajícím varianty Ganyméda ze stejného roku se poprvé setkáváme s letícím zvířecím monstrem se skeletem býčí hlavy. V dalších variantách tohoto motivu se Vladimír Sychra postupně přibližuje tématu únosu Evropy. Rokem 1936 je datována grafika [137], provedená technikou leptu, která je uchovávána v českých galeriích pod nejrozličnějšími názvy: např. *Europa*,⁴⁶⁷ *Španělsko*,⁴⁶⁸ *Únos Evropy – Hrůza letící nad Evropou*.⁴⁶⁹ Kompozice zobrazuje dívku unášenou nestvůrou s býčí podobou. Zobrazen je i skelet býčí hlavy, navazující na předchozí únosy a obraz *Válka* (1936). Okovaná kopýta zvířete hrozivě kopou do vzduchu.

Scéna únosu dívky se odehrává v architektonické krajině, připomínající díla Giorgia de Chirica. Jevišťem únosu je vyprázdněné chiricovské náměstí ohraničené na jedné straně budovou s podloubím, na straně druhé sloupem a k nebi čnícími architektonickými útvary, připomínajícími ruiny ze Sychrova obrazu *Únos Sabine*. Na vylištěném náměstí zůstal jako jediný pozůstatek dávné lidské přítomnosti pouze míč.

Dívka, jak je pro Sychrovy obrazy únosů v podstatě typická, je unášena hlavou dolů; její oděv vlaje ve větru. Je k celému dění lhostejná. Na rozdíl od ostatních Sychrových obrazů únosů, kde oběti v tváři či svými gesty vyjadřují strach a emoce, je dívka s odhaleným poprsím, oděná do barevně vyšívané vesty toreadora *traje de luces*, netečná, téměř spící. Hypoteticky tak může symbolizovat

⁴⁶⁷ Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Galerie umění Karlovy Vary.

⁴⁶⁸ Galerie výtvarného umění v Ostravě.

⁴⁶⁹ Moravská galerie v Brně.

tehdejší Evropu – její politickou reprezentaci, která ve španělském občanském konfliktu zaujímala oficiální politiku nevměšování se.

Vladimír Sychra se, pokud jde o podobu býkem unášené dívky, nechal inspirovat *Minotauromachií* (1935) Pabla Picassa. Zde kůň unáší na zádech podobně oděnou dívku – toreadorku, jejíž pozice i provedení nápadně připomínají dívku ze Sychrovy kompozice. Býk a dívka tak jsou v Sychrově grafice přímým odkazem na Španělsko, jehož jsou býk, býčí zápasy a toreadoři symboly,⁴⁷⁰ ale také na tvorbu Pabla Picassa, která je se Španělskem úzce spojena, a v období španělské občanské války jsou v ní zhusta reflektovány válečné události.

Stejný motiv zopakuje Vladimír Sychra i v oleji *Válka* (1937)⁴⁷¹ a také pro oponu pro divadlo D 37 [138], kde zdůraznil toreadorský kostým s využitím kombinované techniky – olej a temperu doprovodil pro znázornění kostýmu torery krajkou. Scéna se v barevném provedení odehrává na pozadí zapadajícího slunce a slabých červánků. Na dlažbě vylidněného náměstí vidíme dlouhý stín, který vrhá býčí nestvůra unášející dívku. Vladimír Sychra oponu vytvořil pro večer poezie Josefa Hory, který se ve své poezii vyslovoval k španělskému dobovému dění a Španělsko vnímal jako předobraz Československa. Opony pro divadlo D37 malovali umělci pro konkrétní večery poezie z iniciativy E. F. Buriana.⁴⁷² V oponě pro večer poezie Josefa Hory tak Vladimír Sychra otevřeně vyjádřil podporu demokratickému Španělsku a obavy z budoucího dění v Evropě, jemuž byly španělské události předebrány.

⁴⁷⁰ Ženy toreadorky se v díle Pabla Picassa objevují i v samostatných dílech z býčích korid.

⁴⁷¹ Vladimír Sychra, *Válka*, 1937, olej na překližce, 44,5 x 58 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Reprodukováno v František Šmejkal (cit. v pozn. 152), s. 252.

⁴⁷² Další opony pro divadlo E. F. Buriana v tomto období vytvořili např. Emil Filla (večer poezie Františka Halase) či Alois Wachsmann (večer poezie Františka Gellnera). Ukázky některých opon k večerům reprodukovány v Jiří Raban, O honoráři se nemluví, *Výtvarné umění* XVII, č. 6, 1967, s. 290–296.

4.10. V sevření hadů⁴⁷³

Zajímavý pohled na mytologickou malbu první poloviny dvacátého století přinášejí také zpracování příběhu trójského kněze Láokoonta, slepce, který proti vůli bohů varoval své spoluobčany před vtažením trójského koně za hradby města. Za to byl bohy potrestán smrtí nejen svou, ale i svých synů.⁴⁷⁴

Nejčastěji znázorňovaným momentem mýtu je okamžik rdoušení Láokoonta a jeho synů mořskými hady. Ve dvacátém století byl příběh umělcům zprostředkován zejména staršími uměleckými díly. Klíčovou roli v recepci mýtu v novodobé historii sehrálo vatikánské sousoší, které bylo objeveno v roce 1506 na Kapitolu v Římě, a to přesně na místě, jež popsal Plinius v *Naturalis Historia*. Dvacaté století v souvislosti s oblibou španělského malíře El Greca zaznamenává v recepci mýtu také vliv obrazu El Grecova. Umělec výjev smrti kněze a jeho synů zasadil před brány španělského Toleda (1608-1614).⁴⁷⁵

Ozvuky El Grecova obrazu se objevují v díle Jindřicha Pruchy (1886-1914), představitele umělecké generace nastupující po roce 1900. Ten se v průběhu studií na Akademii umění v Mnichově detailně seznámil s obrazy El Greca, vystavenými v Alte Pinakothek. Z dopisů, které Prucha zasílal sestře Vojslavě do Čech, vyplývá, jak moc jej oslovil právě El Grecův mytologický obraz *Láokoón*.⁴⁷⁶ Tohoto obrazu si Prucha cení více než slavného vatikánského sousoší:

⁴⁷³ Tato kapitola vychází z diplomové práce a časopiseckého článku autorky. Viz Ivana Havlíková, *Recepce sousoší Laokoonta v českém výtvarném umění 1800 – 2000* (diplomová práce), Ústav pro klasickou archeologii FF UK, Praha 2006; Ivana Havlíková, Laughing with Antiquity: A cartoon Drawing by Otakar Mrkvička, *Studia Hercynia XIII*, 2009, s. 72–76.

⁴⁷⁴ Klasické zdroje mýtu: Vergilius, *Aen.* 2.40-56, 190-240; Apollodóros, *Bibliotheca* E5.17-18; Petronius, *Satir.* 89.23n.; Hyginus, *Fabulae* 14, 135; Quintus ze Smyrny, *Posthomerica* 12.449n. Citováno podle Jane Davidson Reid (cit. v pozn. 24), s. 624.

⁴⁷⁵ Obraz je jediným známým mytologickým obrazem El Greca (1541-1614). Výjev zasazený před hradby Toleda je obohacen i o další postavy, které bývají interpretovány jako Paris a Helena, tedy postavy předznamenávající tragický zánik Tróje. Viz Ewald M. Vetter, El Greco's Laocoon "reconsidered", *Pantheon* XXVII, 1969, s. 295-298.

⁴⁷⁶ Nadšení pro El Grecovo dílo bylo dobovou záležitostí mladé umělecké generace. Spojoval ji zejména obdiv k expresivitě barev a pojetí figur. Viz Zdeněk Sejček, *Jindřich Prucha. Kresby* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2004, s. 23.

*”Ten Laokoón je úchvatný. Mám jej nejvíce rád z celé Staré pinakotéky. Daleko silněji působí než antické sousoší Laokoóna se syny v objetí hadů.”*⁴⁷⁷

Ještě během mnichovského studijního pobytu Jindřich Prucha provedl několik kreseb podle El Grecova *Láokoóna*. Po návratu do Čech se pak Prucha věnoval námětu i v barvě a vytvořil kopii obrazu [142]. Prucha k úkolu přistoupil do jisté míry odlišným způsobem, než jako k pouhé kopii. Dopustil se několika výpustek a změn (ignorování Tróje – Toleda v pozadí obrazu, vypuštění motivu jablka v ruce Parida),⁴⁷⁸ díky kterým vytvořil volnou kopii originálního El Grecova obrazu, v níž soustředí veškerou pozornost na dramatické znázornění zápasu Láokoóna a jeho synů s hady.

Inspirace El Grecovým obrazem *Láokoón* je patrná i v případě obrazu *Motiv z mytologie/Láokoón* olomouckého malíře Stanislava Menšíka (1912–1973) z roku 1942 [143]. Postava stojící na samém okraji obrazu kopíruje postavu jednoho z Láokoóntových synů. Ostatní figury se na El Grecův obraz odvolávají po formální stránce. Španělské Toledo v pozadí je na Menšíkově obrazu nahrazeno městem typicky středoevropským, s množstvím kostelních věží. Jelikož Stanislav Menšík svou tvorbu spojil s Olomoucí a jejím okolím,⁴⁷⁹ můžeme se snad domnívat, že v pozadí obrazu zachycené město symbolicky znázorňuje Olomouc se Svatým Kopečkem, rodiště Stanislava Menšíka.

Na obraze znázorněné čtyři mužské postavy jsou zachyceny v zápase s neviditelným nepřítelem. Stanislav Menšík v jejich pózách a napjatých tvářích vystupňoval patos a bolest. Mýtický Láokoón se objevuje v Menšíkově umění ve válečných letech, v roce 1942, a otevírá tak otázku souvislosti s dobovým

⁴⁷⁷ Zdeněk Sejček (ed.), *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*, Praha 1988, s. 133.

⁴⁷⁸ Jablko v ruce muže se stalo viditelným až po rekonstrukci obrazu v polovině dvacátého století, Prucha jej tedy zaznamenat nemohl a této změny se dopustil nevědomky.

⁴⁷⁹ Stanislav Menšík se v předválečných a válečných letech věnoval zejména biblickým námětům, po válce pak malování hanácké krajiny.

politickým děním, kdy po atentátu na Reinharda Heydricha události i v Olomouci vyvrcholily sérií zatýkání a poprav osob podezřelých ze spolupráce se strůjci atentátu.⁴⁸⁰ Boj čtyř mužů s neviditelným nepřítelem, znázornění jejich utrpení a zoufalství se stává vyjádřením životního pocitu Stanislava Menšíka na pozadí tehdejších tragických válečných událostí.

Obdobné vyznění a inspirace El Grecovým *Láokoóntem* jsou patrné také v případě akvarelu *Mnichov* Emila Filly z roku 1939, uloženého v Oblastní galerii v Liberci. Emil Filla zobrazil tři osoby zápasící s hady, koně stojícího opodál a na pozadí obrazu obrys tehdejšího Československa, které krvácí ze svých hranic.⁴⁸¹ I Mnichovská dohoda, interpretovaná často jako zrada západních spojenců, byla jakýmsi trójským koněm, který přispěl k okupaci Československa v roce 1939.

Inspiraci mytologickým příběhem Láokoónta se nevyhnuli ani umělci tvořící v duchu surrealismu, konkrétně tzv. mladší surrealisté. František Hudeček (1909–1990), pozdější člen Skupiny 42, se námětu věnoval již na počátku třicátých let. Tehdy Hudeček procházel obdobím plastického stylu; ve svých obrazech zachycoval zvláštní válcovité prostorové útvary dynamických křivek. *Láokoón* (1932) [141], jeden z rozměrově největších obrazů období Hudečkova plastického stylu, znázorňuje propletenec dynamicky zprohýbaných útvarů. František Hudeček obraz pojmenoval podle mýtické postavy až dodatečně a teprve přiřazením názvu vyvolal v divákovi dojem dramatického zápasu.⁴⁸²

Nejvýznamnějším uměleckým dílem, zpracovávajícím mýtus o Láokoóntovi, je bezpochyby vatikánské sousoší Láokoónta a jeho synů, jež bylo po celá staletí považováno za *exemplum artis* a sloužilo jako jeden z nástrojů akademické výuky. Do povědomí lidí se vžilo natolik, že v devatenáctém století

⁴⁸⁰ Blíže viz Zbyněk Válka, *Olomouc pod hákovým křížem. 1939-1945*, Olomouc 2001, s. 75-91. Autor zmiňuje přes sedmnáct olomouckých obětí heydrichiády.

⁴⁸¹ Reprodukováno v Lahoda (cit. v pozn. 246), obr. 565.

⁴⁸² Eva Petrová (cit. v pozn. 434), s. 29.

vstoupilo na pole politické karikatury. Ukázkou tohoto využití, která nejlépe odpovídá časovému zaměření této disertační práce, je celostránková karikatura s názvem *Návrhy vhodných pomníků velikánům naší přítomnosti* od Otakara Mrkvičky (1898-1957), otištěná v *Lidových novinách* v souvislosti s tzv. *pomníkovou polemikou* [144].⁴⁸³

Otakar Mrkvička ve své karikatuře aplikoval podoby svých současníků na slavná umělecká díla minulosti, přičemž většina návrhů vhodných pomníků vycházela ze známých antických sochařských děl, což ostře korespondovalo s návrhem pomníku Přemyslu Oráči od Jakuba Obrovského, jenž sestával z vysokého válce členěného římsami na několik pater. Pomník vrcholil na špici umístěným pluhem.⁴⁸⁴

Pomníkovým návrhem číslo 1 je *Láokoón – Beneš 1918 – 1928*. Trójský kněz Láokoón obdržel v návrhu pomníku rysy Edvarda Beneše, československého ministra zahraničí; rysy jeho synů nejsou připodobněny žádné konkrétní osobě. Podoby současníků Edvarda Beneše však získali mořští hadi, chystající se Láokoónta – Beneše zardousit. Otakar Mrkvička antické sousoší pro potřeby politické karikatury mírně upravil. Riziku hadího uštknutí čelí Edvard Beneš sám. Hlava jednoho z hadů, který na originálním sousoší útočí na bok mladšího syna, je přesunuta přímo k Benešovi. Karikaturista se však dopustil i několika dalších změn. K opomenutí levé ruky staršího syna snad došlo omylem.

Otakar Mrkvička v poznámce č. 1 poznamenává, že *”Slavná skupina tato zachycuje jen nejdramatičtější moment zápasu nepředbíhajíc konečné rozhodnutí,*

⁴⁸³ Na konci 20. let minulého století bylo rozhodováno o lokalitě pro pomník Přemysla Oráče, který byl dotován stranou agrární. Ta jako vhodné místo navrhovala Hradčanské náměstí. Možné umístění pomníku zde vyvolalo vlnu odporu, neboť pomník zastíňoval svatovítský dóm a Pražský hrad. František Xaver Šalda ve svém článku *Mor pomníkový* přímo hovoří o zohyzdění Hradčanského náměstí. Viz František Xaver Šalda, *Mor pomníkový*, in: idem, *Hájemství zraku*, Praha 1956, s. 52-54.

⁴⁸⁴ Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1997, s. 15. – Otakar Mrkvička ve vysvětlivce k *Návrhům vhodných pomníků velikánům naší přítomnosti* vyzývá k návratu *”k ušlechtilým vzorům, které nám zanechali prarodičové pomníkového umění, Řekové a Římané”*.

kteřé se může značně lišiti od tradičního řešení. Podoby zlých hadů lze podle situace změnit, kdežto ústřední postava je stálá.” Z této poznámky Otakara Mrkvičky je jasné, že umělec nekarikoval nějakou konkrétní událost, vztahující se k Edvardu Benešovi, ale spíše reflektoval pozici Edvarda Beneše na tehdejší politické scéně, kdy byl tento významný představitel Československa terčem útoků celé řady politiků orientovaných proti tzv. ”hradní” politice.⁴⁸⁵

Hlavu hada při Benešově levé ruce je možno ztotožnit s Jiřím Stříbrným, s jedním z tzv. mužů 28. října. Právě tento politik vedl s Edvardem Benešem v období kolem roku 1926 nejdramatičtější spory, které nakonec vyústily v jeho vyloučení ze strany socialistické.⁴⁸⁶ Charakteristický velký knír a účes na ježka pak ztotožňují druhého hada s jednou z nejčastěji karikovaných postav první republiky – osobou Karla Kramáře,⁴⁸⁷ který patřil mezi nejvytrvalejší odpůrce Benešovy.

Spory Karla Kramáře s Edvardem Benešem, stejně tak s Tomášem G. Masarykem, se dotýkaly otázek zahraniční politiky, ale také vnitropolitických otázek včetně prezidentského následnictví po Tomáši G. Masarykovi.⁴⁸⁸

Mrkvičkův *Láokoón* – Beneš využívá jako pojmového znaku antické sousoší Láokoónta a jeho synů a je jednou z celé řady karikatur pracujících s motivem sousoší, jež se objevují v evropském satirickém tisku od konce

⁴⁸⁵ Ve dvacátých letech na československé politické scéně vyvstala jakási jednotná fronta, jež vystupovala proti hradní politice a prezidentu Tomáši G. Masarykovi zástupně přes jeho oblíbence Edvarda Beneše. Předmětem jednoho z hlavních sporů byla také otázka přivlastnění si zásluh o vznik samostatného československého státu, o které soupeřili představitelé jak domácího, tak zahraničního odboje. Viz Antonín Klimek, *Boj o hrad /1./, Hrad a pětka*, Praha 1996, zejména s. 335-350.

⁴⁸⁶ Zdeněk Kárník, *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2000, s. 392-393.

⁴⁸⁷ Srov. Ondřej Chrobák – Tomáš Winter, *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900 – 1950* (kat.výst.), Galerie hlavního města Prahy 2006, s. 59-61.

⁴⁸⁸ Antonín Klimek (cit. v pozn. 485).

18. století, včetně tisku českého.⁴⁸⁹ Láokoón je zde zejména díky rozšířené znalosti vatikánského sousoší nástrojem pro karikování dobových politických událostí.

Ve srovnání s výše diskutovanými mytologickými náměty je prvotním inspiračním zdrojem řady výtvarných zpracování Láokoóntova mýtu konkrétní antická plastika, resp. její recepce El Grecova. Ačkoli je však mytologický námět umělcům zprostředkován odlišnými cestami, než jaké byly naznačeny v předchozích kapitolách, jeho role v moderním umění zůstává obdobná. Láokoón se v českém umění dvacátého století stává jedním z nástrojů kritického komentování aktuálního dění. V některých případech s využitím známých děl minulosti, ať už El Grecova mytologického obrazu či vatikánského sousoší jakožto srozumitelného symbolu pro širokou veřejnost. Vedle reinterpretace ve smyslu metaforického vyjádření jsou tak tato díla mimo jiné také dokladem vztahu českých umělců k antickému kulturnímu dědictví.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Z českých příkladů je možno uvést karikaturu s názvem *Láokoón našeho století* publikovanou v roce 1858 v *Humoristických listech*, či karikaturu *Společnost lidská* publikovanou tamtéž v roce 1901.

⁴⁹⁰ *Sousoší Láokoónta* patří spolu s několika dalšími sochařskými díly, jako jsou *Diskobolos*, *Niké Samothrácká* či *Venuše mělská*, k tomu základnímu, co zná z antické kultury téměř každý. O hluboce zakotveném povědomí o existenci *sousoší Láokoónta* vypovídá řada recepcí tohoto uměleckého díla. Viz Ivana Havlíková, *Recepce sousoší Láokoónta v českém výtvarném umění 1800–2000* (cit. v pozn. 473).

4.11. Dávné místo pozemských radostí aneb bukolická tematika

Inspirace venkovskou idylou a bukolickou poetikou starého světa je další z linií mytologické malby. Harmonie, idyla, sen, pastýřské zpěvy – ztracený idylický svět odehrávající se v kulisách antického světa je přítomný i v dílech českých umělců první poloviny dvacátého století. Tato tematika navazuje na antickou bukolickou idylickou poezii, jejíž tradice sahá až do období helénistického. Za jejího otce je považován básník Theokritos, čerpající náměty z venkovského života, života pastýřů, přírody a popisů zlatého věku, jeho následovníky byli Moschos a Bion. Pokračovatelem tradice v římské literatuře pak byl Vergilius, jenž tematiku ztvárnil ve svých *Eklogách*, které výraznou měrou ovlivnily renesanční pastýřskou poezii. Zatímco Theokritos umisťoval děj svých *Idyl* na slunečný ostrov Sicílii,⁴⁹¹ Vergilius přenáší tematiku do Arkádie jako idylické krajiny.

Na rozpor v pojetí Arkádie jako idylické krajiny a vnímáním Arkádie starověkými Řeky jako země chudé a drsné poukázal Panofsky: „*Vergilius však Arkadii zidealizoval..., přidal také půvaby, jimiž Arkadia nikdy nevynikala: bujnou vegetaci, věčné jaro, dostatek času pro lásku.... Tehdy ve Vergiliově imaginaci se zrodila představa Arkádie, tak jak ji známe dnes.*“⁴⁹² Ta je již od renesance pro moderního člověka jakousi utopickou nostalgickou vizí minulosti. „*Stala se útočištěm nejen pro ty, které zklamala trpká realita, ale také – a to zejména – pro ty, kteří chtěli uniknout pochybné přítomnosti.*“⁴⁹³ Starověká Arkádie se tak stala

⁴⁹¹ V českém vydání např. Theokritos et al., *Řečtí idylikové: Theokritos, Moschos, Bion*, Praha 1946.

⁴⁹² Erwin Panofsky, Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice, in *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 231–250., s. 233. Panofsky se v článku věnuje zejména v baroku hojně znázorňovanému námětu Et in Arcadia Ego (např. Poussin či Guercino).

⁴⁹³ Ibidem, s. 235.

zemí krásy, blaženosti, radosti, štěstí, utopickou zemí, která v představách člověka představuje zlatý věk.⁴⁹⁴

Další představou ztraceného idylického času, ztraceného ráje, je Zlatý věk, období, které bylo dle starověkých Řeků a Římanů dobou, kdy žilo první pokolení lidí. Podle Hésioda šlo o dobu, kdy lidstvo žilo bez starostí, bez práce, v blahobytu, příroda sama dávala plodiny. Dle Platóna lidé nepotřebovali obydlí ani oděv, uměli hovořit se zvířaty, neznali válku. Ovidius vyzdvihuje, že v prvním, zlatém věku, „*od sebe sama vše též jim dávala svobodná země*“, a člověk:

„...sám ctíl věrnost a právo.

Nebylo trestu ni strachu, a hrozivá slova se nečtla,

vyrytá v kov, a prosící dav se nemusel báti

soudcových úst: ač neměli obhájce, bezpečni byli.“⁴⁹⁵

Po věku stříbrném, v němž bylo ustanoveno čtvero ročních období, pak ve věku bronzovém dle Ovidia započala náchylnost ke zbraním a válce, loupeže a vraždy. Zlatý věk je tak prvotním šťastným věkem, od něhož se počíná úpadek lidstva. Je tak spojen s nostalgií po starých časech.⁴⁹⁶

Touha po navždy ztraceném, idylickém čase bez starostí, nemocí a válek se v českém umění projevuje zejména u Antonína Procházky (1882–1945). Malíř byl antikou v období třicátých let doslova fascinován a ve snaze uniknout stinným stránkám dobové reality se k ní téměř zcela upíná. Lahoda hovoří v této

⁴⁹⁴ Bukolická poezie a pastýřské romány, zejména ten o Dafnidovi a Chloé (Longos), byly dalšími idylickými literárními díly, které formovaly přežívání pastýřské tradice ideální antiky. Námět Dafnida a Chloé ztvárnil ve dvacátém století např. sochař Jakub Obrovský.

⁴⁹⁵ Ovidius, *Metam.* 1.90–93.

⁴⁹⁶ Nostalgie po starých časech, ale také příležitost ke znázornění nahých postav učinily ze zlatého věku oblíbený námět výtvarných umělců: Jan Brueghel st. (1625), Pietro da Cortona (1640–41), Ingres (1843–50) či Auguste Rodin (1875–76), ale projevil se také v dramatickém a hudebním umění. Námět zhudebnil v roce 1869 Zdeněk Fibich. Název si v roce 1930 vypůjčil Dmitrij Šostakovič pro svůj balet, inspirovaný kabaretem, jazzem, reflektující dobu přelomu dvacátých a třicátých let prostřednictvím sovětského fotbalového týmu v Berlíně, který se v Německu potkává s řadou nástrah, včetně korupce či fašismu.

souvislosti o „*antikománii*“.⁴⁹⁷ V druhé polovině třicátých let Antonín Procházka znázorňoval mytologická a antická témata v řadě obrazů, často monumentálních rozměrů. Antickou minulost v nich vnímá jako nadčasový ideál harmonie, krásy a radosti. V jeho obrazech se tak zrcadlí představy o idylickém životě, blaženosti, zlatém věku. Je do nich vložena umělcova představa „*dokonalého života bez konfliktů, v němž není místa pro bolest a stáří*“.⁴⁹⁸

Obrat k této tématice v druhé polovině třicátých let byl provázen také proměnou malířského stylu Procházkovy tvorby. V dílech Antonína Procházky, čerpajících z představ o idylickém životě, je jasně patrný vliv renesanční a barokní tradice zprostředkované mu díly velkých mistrů, přičemž patrný je zejména vliv Tintorettův, El Grecův či Rubensův.⁴⁹⁹ Barevné pojetí těchto obrazů, hudební rytmus, figurální pojetí – to vše navozuje nostalgické vzpomínky – představy harmonického světa, kdy lidstvo bylo ve svém jednání jednotné.

Proměna malířského jazyka našla kritickou odezvu u Jindřicha Chalupického, podle kterého „*čím dále tím více bere si Procházka poučení z toho, jak kdysi dělali své obrazy mistři dávno mrtví, žijící v docela jiném světě a malující pro docela jiné lidi, a zároveň co z nich těží stále více, zároveň co přejímá už bez kritiky jejich recepty a manýry a s jejich pomocí se odvažuje na plátna nebývalých rozměrů, ztrácí, co jej činilo tím, čím byl*“.⁵⁰⁰

Dle Halasové je však Procházkův „*přechod od kubismu k formám tak řečeně konvenčním*“ výsledkem jeho myšlení a dlouhodobého studia dějin umění, hudby, filosofie, literatury.⁵⁰¹ „*Jakési arkadické idyly, vymyšlené postavy, žijící ve*

⁴⁹⁷ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100), s. 28.

⁴⁹⁸ Albert Kutal (cit. v pozn. 121), s. 46.

⁴⁹⁹ Vojtěch Lahoda (cit. v pozn. 100), s. 27–28; Viz též idem, (cit. v pozn. 119), s. 136.

⁵⁰⁰ Jindřich Chalupický, Cesta malíře Antonína Procházky, in idem, *Obhajoba umění*, Praha 1991, s. 150–154.

⁵⁰¹ Libuše Halasová (cit. v pozn. 116), s. 34–35.

vymyšleném světě“⁵⁰² se v druhé polovině třicátých let stávají námětem Procházkových obrazů. *Zlatý věk* (1937) [148], který znázorňuje idylu prvotního věku, je po formální stránce předobrazem monumentálního *Prométhea přinášejícího lidstvu oheň* (1938) [9] pro aulu Právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.⁵⁰³ Obrazy propojuje členění do horizontálních pásů, Apollónova kvadriga, obdobné kompozice i dekorativní pojetí figur. Lidé zobrazení při odpočinku, hře, tanci, koupání, žijící pospolu se zvířaty, jsou Procházkovým voláním po obnově jednoty lidstva.

V Procházkově díle je tak možno pozorovat zajímavý paradox. *Zlatý věk* opěvuje dobu bez znalosti zemědělství, válek, práce, tedy dobu, kterou dle Hésioda ukončilo právě Prométheovo dobrodíní vůči lidstvu. Ovidius v *Metamorfózách* spojuje mořeplavbu a zemědělství, které Prométheus lidstvo dle mýtu naučil, s počátkem věku čtvrtého, železného, nejhoršího. Procházka však *zlatý věk* vnímá mnohem širěji než pouze jako první ze čtyř věků lidstva. Pro malíře je *zlatý věk* zmizelým světem dávných mýtů, bájí, ale hlavně světa bez válek, světa jednotného kolektivu. Myšlenka kolektivnosti se vtělila do monumentálních prací, které měly „ztělesňovat příští osud šťastné společnosti lidské.“⁵⁰⁴ *Zlatý věk* a *Prométheus přinášející lidstvu oheň* jsou pracemi vyjadřujícími harmonický ideál, jehož dosažení má pomoci právě také umění. Umělec se k jejich vytvoření odhodlal v době, kterou velmi prožíval, a uvědomoval si blížící se nebezpečí pro společnost.

⁵⁰² Jindřich Chalupecký (cit. v pozn. 500), s. 150–154.

⁵⁰³ Obraz *Zlatý věk* byl namalován na objednávku MUDr. Otakara Teyschla, v jehož vile byl následně umístěn. Viz Jiří Hlušíčka et al. (cit. v pozn. 87), s. 233.

⁵⁰⁴ Libuše Halasová (cit. v pozn. 116), s. 35–36.

Umění musí náležet všem a být v čase všem srozumitelné. „*Neboť jen člověk, který byl schopen veliké lásky, mohl vidět svět proměněný v zlatý věk*“ – básnicky umocněná vidina šťastného kolektivu.⁵⁰⁵

Podobně nahlíží Antonín Procházka i bájnou Arkádií, idealizované místo bukolských zpěvů. *Arkadická krajina* (1938) [149], zaplněná tančícími postavami, zde opět představuje sjednocený lidský kolektiv. Obraz však zaujme svou temnou atmosférou, předzvěstí blížící se bouřky. Bouře je v období konce třicátých let v Procházkově díle opakujícím se námětem. Přestože je Arkádie zahalena v mračnách, stále je pro Procházku místem úniku z reality předválečného Československa, ale zároveň oslavou kdysi sjednoceného lidství, harmonice, krásy.

Ona idealizovaná antika a nostalgická touha po ztraceném čase dýchá i z arkadických figurálních kompozic Maxe Švabinského (1873–1962). Grafika *Arkádie* (1913) zobrazuje krajinu s bujnou vegetací, oživenou skupinkou nahých ženských postav, doprovobených exotickými zvířaty. Obdobnou atmosféru je možno zaznamenat také v *Bakchanále* (1911), grafických pracích *Diana* (1923) či *Zrození Venuše* (1931) [160].⁵⁰⁶

Podle Procházky má obraz magickou sílu. Uměleckým dílem se stane díky svému působení na lidi, přičemž má moc sugesce, moc vsugerovat ideje, „*dobro i zlo, život i smrt*“.⁵⁰⁷ Je-li vliv umění na člověka soustavný, pak „*zvyšuje a zformuje povahu lidskou*“.⁵⁰⁸

Procházka, který zvolil pro toto ovlivňování diváka tematiku antickou, mytologickou, ztělesněnou v dekorativně pojatých idylách vyjadřujících víru

⁵⁰⁵ Ibidem, s. 43.

⁵⁰⁶ Blíže viz Jana Orliková, *Max Švabinský, Ráj a mýtus*, Pardubice 2001.

⁵⁰⁷ Antonín Procházka, O funkci obrazu, z dopisu adresovaného Vincenci Kramářovi. Otištěno v Jiří Hlušíčka et al. (cit. v pozn. 87), s. 291.

⁵⁰⁸ Libuše Halasová (cit. v pozn. 116), s. 36.

a naději v optimistickou budoucnost lidstva, nebyl ve své době pochopen. Zatímco Procházka bral svou stylovou a tematickou proměnu jako cestu za naplňováním vyšších cílů umění, dobová kritika chápala nový směr jako ustoupení z cesty. Chalupěcký kritizuje také tematické směřování Procházkovy a vyčítá mu, podobně jako to Karel Kramář vyčetl po druhé světové válce Emilu Fillovi, že jeho obrazy „mohou leda nabádat tohoto moderního člověka, aby nedbal o sebe, o svůj těžký život a o svůj složitý svět a aby utíkal se z něho v nezávazné snění o nějakém zlatém věku, o nějaké blažené utopii, o nějakém nejsoucím a nedosažitelném štěstí, jaké by se dostávalo zadarmo.“⁵⁰⁹

Bezstarostná barevně zářící antika se objevuje i na řadě dalších Procházkových obrazů. *Posseidon hippios* (1935) [147], idealizované a klasicky klidné krocení koní, je plné zářivé barevnosti.⁵¹⁰ Optimistickou a radostnou náladu vyzařují také Procházkovy obrazy bakchanálií (1909, 1938) [145, 146, 150]. Poprvé se námětu věnoval již v roce 1909 a aktuální se pro něj stává znovu o téměř třicet let později. V obrazech bakchanálií Procházka opěvuje radosti pozemského života, vtělené do znázornění veselí při dionýsovských mystériích.

⁵⁰⁹ Jindřich Chalupěcký (cit. v pozn. 500), s. 150–154.

⁵¹⁰ Obraz navazuje na celoživotně oblíbený Procházkův námět krocení koní. Viz *Plavení koně*, 1926, č. kat. O 226, *Krocení koní*, 1934, č. kat. O 327, *Plavení koní*, 1935, č. kat. O 331, *Plavení koní*, 1938, č. kat. O 366 a O 367. Číslo katalogu odkazuje na publikaci Jiří Hlušíčka et al. (cit. v pozn. 87).

5. Závěr

I pro dvacáté století zůstává antická kultura a antická mytologie jednou z významných linií inspirace. České umění dvacátého století jistě můžeme zařadit do dobového evropského proudu zájmu o antický mýtus, jenž se projevil zejména ve třicátých letech minulého století. Tehdy umělce zaujaly některé okruhy mýtů, vyznačující se společnými rysy, přičemž inspiračních zdrojů užití antického mýtu je celá řada.

Individualizace moderní společnosti se projevila také ve výtvarném umění, a hlavní pozornost v mytologické malbě je tak soustředěna na člověka a jeho osud. Mytologičtí hrdinové, jimž věnuje umění 20. století pozornost, jsou představiteli onoho nietzscheovského dualismu. Jsou blízcí lidské přirozenosti – vyznačují se kladnými i zápornými vlastnostmi, zmítá se v nich dionýský a apollinský aspekt Friedricha Nietzscheho, prostupující počátky evropské kultury. Hrdinové jsou těžce zkoušeni osudem, zaznamenávají vítězství, prohry a pády, jsou připodobňováni osudu člověka v moderním světě.

Pod vlivem psychoanalýzy jsou ve výtvarných reinterpretacích antického mýtu odkrývána témata z hloubi lidské psychiky, podvědomí, instinktivního chování. Teoretické práce Sigmunda Freuda, které znamenaly pro umění dvacátého století významný impuls zdůrazněním významu snu a podvědomí, zaujaly zejména surrealismem ovlivněné malíře, ale rozšířené byly i mimo surrealistické kruhy. Mytologičtí hrdinové jsou nahlíženi z různých úhlů pohledu, často v nečekaných souvislostech.

Umění dvacátého století přistupuje k mýtu z pozic umělecké svobody, nespoutané ikonografickými konvencemi, rigidními akademickými pravidly a prací na objednávku. Vznikají nová ikonografická řešení často neakceptující literární tradici mýtu, do reinterpretace mytologické scény se vkládá osobní

kontext umělce a jeho vlastní recepce mytologické tematiky, stejně jako dobová společensko-politická atmosféra.

Antická mytologie prochází již od antiky neustálým koloběhem recepce a reinterpretace v literatuře, hudbě, výtvarném umění. Inspiračním zdrojem jsou vedle uměleckých děl dobových také starší výtvarná a literární díla, s nimiž se moderní umělec vyrovnává. Seznamuje se s nimi jak prostřednictvím reprodukcí, tak často i přímou zkušeností z návštěvy zahraničních galerií, např. v Mnichově, Berlíně či Bruselu. Zájem o příslušný mýtus mohl vyvolat také konkrétní obraz, jako *Krajina s pádem Íkarovým* Pietera Brueghela st., která podnítila vznik celé řady receptivních děl včetně poezie v tradici *ekphrasis*. K tomuto vyrovnání se s minulostí často volí umělci nové umělecké styly a avantgardní přístupy. Klasické ikonografické téma tak opouští sféru akademismu a klasicismu a vstupuje na pole kubismu, surrealismu, imaginativní či dokonce abstraktní malby.

Je možno konstatovat, že se mytologická tematika stává v první polovině dvacátého století nositelem zcela nových významových konotací, a to nejrozličnějších metaforických významů a narážek, ať již na problémy politické, společenské či ryze osobní. Antická mytologie se ukázala být aktuální v průběhu zejména třicátých a raných čtyřicátých let dvacátého století, kdy prokázala svou jedinečnou flexibilitu reagovat jako všeobecně použitelný srozumitelný symbol na dobové dění, stát se symbolem návratu ke kořenům evropské civilizace. Nelze samozřejmě tvrdit, že všechna umělecká díla, inspirovaná antickou mytologií nesou s sebou unikátní humanistické poselství a apel boje za svobodu, nicméně jsou součástí širšího proudu mytologické malby první poloviny dvacátého století, která učinila antický mýtus aktuálním zdrojem inspirace výtvarnému umění jako reflexi dobové atmosféry.

Evropa první poloviny dvacátého století byla svědkem dvou světových válek, vzestupu nacismu, fašismu, vyvražďování civilního obyvatelstva a politického pronásledování. Situace Československa jako ostrovu demokracie ve střední Evropě nebyla ve třicátých letech jednoduchá. Vznikající množství výtvarných děl inspirovaných antickou mytologickou tematikou bývá interpretováno právě jako odraz tíživé dobové atmosféry a potřeba připomenutí oněch demokratických tradic evropské kultury, symbolizujících řád a racionalitu. Všeobecné lidské pravdy a archetypy životních situací, obsažené v antické mytologii, připomínají v době hluboké krize a tragických událostí tradici a základní hodnoty humanismu. Do tematiky obrazů se tak prostřednictvím mytologických podobenství promítá téma smrti, vraždy, únosu, zklamání či zoufalství. Objevují se díla otevřeně burcující veřejnost k odporu, boji za svobodu, zdůrazňující důležitost spojeného úsilí lidstva za lepší zítřky.

Tato disertační práce přinesla vhled do složité problematiky antické mytologické inspirace českého výtvarného umění první poloviny dvacátého století, s důrazem na třicátá léta, jež je možno považovat za období kulminace mytologické tematiky v českém avantgardním umění. Toto období se v podstatě shoduje se stejnou tematickou tendencí v západoevropském umění. Při příležitosti zpracování práce se podařilo shromáždit poměrně obsáhlý obrazový materiál, dokumentující užití antického mýtu v dílech výtvarných umělců první poloviny 20. století. Tento obrazový materiál, ač jistě není vyčerpávající a v žádném případě uzavřený, ukazuje, že antická mytologie v českém umění vymezeného období znamenala významný inspirační zdroj i pro umělce české avantgardy. Zatímco díla počátku 20. století ještě navazují na symbolismus, přenesení mytologické malby do oblasti nových uměleckých směrů včetně nefigurálního malířství je jistě jedním ze zajímavých příběhů českého výtvarného umění.

Rozbor obrazů a okolností jejich vzniku ukázal, že celou řadu představených uměleckých děl je možno opravdu interpretovat jako ozvěny tragických dobových událostí či dokonce jako díla otevřeně angažovaná, vzniklá s jasným apelačním vyzněním. Dokumentují to některá vyjádření umělců i zasazení jednotlivých děl do širšího dobového kontextu a umělecké tvorby příslušných tvůrců.

Fillovy *Boje a zápasy* sice vyrůstají na inspiračních základech Picassova díla, ale ve Fillově podání jsou otevřenou kritickou výzvou úzce spojenou s českým prostředím a vyzývající k vzepětí národa v těžkých chvílích. Klíčovým heslem mytologické malby Emila Filly konce třicátých let je svoboda a boj za ni. Héraklés, Théseus a Perseus jsou legendárními hrdiny, jejichž skutky zbavovaly obyvatele starověkého Řecka sil temnot, a ve Fillově imaginaci symbolizují svobodu. Aktuální zůstává tato tematika pro Fillu i těsně po skončení druhé světové války. Reakce českých umělců na události ve Španělsku druhé poloviny třicátých let, nacházející ohlas nejen v mytologických malbách Vladimíra Sychry, je otevřeným varováním před hrůzami fašismu a válečnými tragédiemi. Metafora válečných událostí, vyjadřovaná prostřednictvím antické mytologie, se jeví také jako vhodný výrazový prostředek i v době protektorátní umělecké cenzury.

Touha v lepší zítřky a posunování limitů se zrcadlí v opakovaném zpracovávání námětu Prométhea. Zatímco pro Františka Kupku či Vincence Makovského je Prométheus bodem jejich uměleckého přerodu, v tvorbě Antonína Procházky se ze stejné role zvěstovatele kubistického stylu stává zvěstovatelem světlejších zítřků lidské společnosti v monumentálním *Prométheovi přinášejícím lidstvu oheň*, který se stal v pomnichovském Československu doslova symbolem nutnosti boje proti útisku.

Úzkou souvislost Íkarova mýtu s dobovým technologickým rozvojem ukazují některá česká zpracování mýtu. Jejich návaznost na tragický skon Milana Rastislava Štefánika dokládá, jak byla interpretace mýtu v umění první poloviny dvacátého století úzce spojena právě s počátky letecké dopravy. Íkaros jako symbol umělecké touhy a snu, ambicí lidstva i tragického skonu symbolizujícího pád lidské civilizace se probouzí i za světové války a zejména po ní v tvorbě mladších surrealistů v rozlehlých surrealistických krajinách. Fäethón navazující na interpretaci Otakara Theera je otevřeným apelem boje za nezávislost a svobodu, boje proti tyranům.

Návrat Théseův Josefa Šímy je jednou z nejzajímavějších ukázek české mytologické malby, která pracuje s rozložením mýtu na jednotlivé znaky. Opakované zpracovávání tematiky návratu dokumentuje Šímovo zaujetí námětem a postupné proměny výtvarného ztvárnění i samotného mýtu z pohledu umělce.

Zaujetí mytologickou tematikou, zprostředkované mimo jiné pracemi Sigmunda Freuda, nachází na počátku třicátých let ohlas u Aloise Wachsmanna, jehož oidipovský cyklus prostupuje celá třicátá léta a je příkladem úzkého propojení osobního, literárního a psychoanalytického kontextu. Poetika nečekaných setkání pak zdůrazňuje nadčasovou sílu mytologie, platné ve všech dobách, prostupující různými časovými rovinami.

Vraždící Odysseus Jakuba Obrovského je nositelem pomsty, nekompromisního soudu, hnáný touhou po domově, a odráží inspiraci událostmi první světové války a doby krátce po ní. Orfeovská tematika je v českém umění přítomná zejména v tragickém kontextu ztráty blízkého člověka a smrti Orfeovy, která se v předválečných letech stává v kontextu související Fillovy tvorby varováním před blížící se válkou a jejím dopadem na umělecké tvoření. V přísném protikladu k dramatické linii se rozvíjí také idylická nostalgická vize zaniklého

světa, která se zejména v tvorbě Antonína Procházky stává apelem na opětovné sjednocení lidstva, budování lepší společnosti, návrat ke kořenům.

Výrazová svoboda, již výtvarné umění ve dvacátém století dosáhlo, se v české mytologické malbě projevuje řadou nových nekonvenčních ikonografických řešení, spojováním námětů, přetvářením literárních příběhů pro potřeby výtvarného díla či sebevyjádření umělce. Mýtus je rozkládán na jednoduché symboly a znaky, které na obraze zastupují příběh a stávají se nositeli významu.

S odklonem od tradičních ikonografických modelů, od narativního znázornění příběhu a zejména od figurálních prvků nabírá na významu název, který implikuje význam obrazu, stává se hlavním vodítkem čtení obrazu a vyvolává proud volných asociací. V období první poloviny dvacátého století byla díky rozšířenému klasickému vzdělání tato pojmová struktura široké veřejnosti lépe srozumitelná, a umělecké dílo se tak mohlo stát nositelem skrytých metaforických vyjádření, srozumitelných i divákovi.

Existence uměleckých skupin a volných okruhů, sdružujících umělce napříč uměleckými žánry, zejména úzký vztah poezie a výtvarného umění, se ve výtvarném umění projevuje velkou silou. Díky srovnání monumentálních obrazů, ilustračních prací, ale také scénografických návrhů, můžeme sledovat vzájemné směry ovlivnění a inspirace pro mytologickou tvorbu umělců.

Pominout nemůžeme ani vyrovnávání se moderních umělců s odkazem minulých generací a reakci na velká díla slavných mistrů. I díky jejich zprostředkovatelské roli se antický mýtus objevuje v moderních uměleckých dílech, která tak navazují na dlouhou evropskou uměleckou tradici.

Ačkoli se disertační práce zaměřuje zejména na tvorbu avantgardních umělců, která je v období první poloviny dvacátého století z hlediska uměnovědné

literatury mnohem lépe zhodnocena, se zajímavými zpracováními mytologických námětů se setkáme i u zastánců akademismu. Antická mytologická tematika v první polovině dvacátého století prostupuje napříč generacemi. Vypovídá tak unikátní příběh o vztahu umělců a doby k antickému kulturnímu dědictví, základům humanismu a humanistickému poselství, kterými hluboce otřásly společenské a politické krize, jež vyústily ve dvě světové války, které poznamenaly život několika generací. Svoboda, demokracie, zájem o člověka a přírodu, tedy témata přinesená do evropské filosofie a kultury právě starověkými Řeky, ve dvacátém století zůstávají hybnou silou uměleckého tvoření, uchopenou ze zcela svobodných pozic, obohacenou novými významy a reflektovanou novými uměleckými formami.

Bibliografie

- ADES Dawn – BRADLEY Fiona, *Salvador Dalí: A Mythology*, London 1998.
- ANDĚL Jaroslav et al., *Český kubismus 1909-1925: malířství, sochařství, architektura, design*, Praha 2006.
- ARAGON Louis, *Pařížský venkovan; Anicet neboli panoráma*, Praha 1964.
- ARMSTRONG Richard H., *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*, Ithaca and London 2005.
- BALEJ Jan – SVITÁK Pavel – PLOCEK Petr, *Historie letectví: Průkopníci světové aviatiky od antiky do r. 1914*, Brno 2012.
- BARKAN Leonard, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in Making of Renaissance Culture*, New Haven 1999.
- BARTUŠKOVÁ Sylva, *Jakub Obrovský*, Brno 1999.
- BAUCH Jan, *Barvy století: Čím jsem žil*, Praha 1996.
- BARTILLAT Christian de, *Métamorphoses d' Europe: trente siècles d'iconographie*, Paris 2000.
- BERKA Čestmír (ed.), *Emil Filla: Myšlenky*, Most 1990.
- BERKA Čestmír, *Grafické dílo Emila Filly*, Praha 1969.
- BERNSTOCK Judith E., Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An Overview of a Humanistic Approach, *Artibus et Historiae* 27 (XIV), 1993, s. 153-83;
- BERNSTOCK Judith E., *Under the spell of Orpheus: The persistence of a myth in 20th century art*, Carbondale 1991.
- BEZRUČ Petr, *Slezské písně*, Praha 1985.
- BOTOVÁ Veronika, *Alois Dyk a jeho nakladatelství Emporium*, Praha 2006.
- BŘEZINA Otokar, Nebezpečí sklizně, *Volné směry* VII, 1903, s. 3–5.
- BOUZEK Jan – KRATOCHVÍL Zdeněk, *Od mýtu k logu*, Praha 1994.
- BRINK Claudia Brink – HORNBOSTEL Wilhelm Hornbostel (eds.), *Pegasus and*

the arts, München 1993.

BYDŽOVSKÁ Lenka – SRP Karel, *Návrat Théseův* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2006.

BYDŽOVSKÁ Lenka – SRP Karel, *Český surrealismus 1929 – 1953: Skupina surrealistů ČSR. Události, vztahy, inspirace*, Praha 1996.

BYDŽOVSKÁ Lenka – SRP Karel, *Jindřich Štyrský*, Praha 2007.

CABANNE Pierre, *Pablo Picasso: His Life and Times*, New York 1977.

CALZABIGI Raniero de, *Orfeus a Eurydika: Libreto k opeře Chr. W. Glucka* (přeložil Vítězslav Nezval), Praha 1940.

CARPENTER Thomas H., *Art and myth in ancient Greece*, London 1991.

CLARK Matthew, *Exploring Greek Myths*, Oxford 2012.

COCTEAU Jean, *Orfeova závěť*, Praha 1977.

COX Niel, The Origin of Masson's Massacres, *Umění LV*, 5, 2007, s. 387-399.

ČAPEK Karel, *Kniha apokryfů*, Praha 2000.

ČERVENKA Miroslav – MACURA Vladimír – MED Jaroslav – PEŠAT Zdeněk, *Slovník básnických knih: Díla české poezie od obrození do roku 1945*, Praha 1990.

ČUBRDA Zdeněk, *Břetislav Benda*, Praha 1997.

DANCOURT Michele, *Dédale & Icare: métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002.

DORE Ashton, *Picasso on Art: A Selection of Views*, London 1972.

DOUGHERTY Carol, *Prometheus*, New York – Oxon 2005.

DVOŘÁK František, *Kamil Lhoták*, Praha 1985.

DVOŘÁK František, *František Tichý: Grafické dílo*, Praha 1995.

EURIPIDÉS, *Héraklés a jiné tragédie* (přeložil Jaroslav Král), Praha 1988.

FARREL Joseph, Icarus as Anti-Fascist Myth: The Case of Lauro de Bosis, *Italica* 69, 2, 1992.

FILLA, Emil, *Práce oka*, Praha 1982.

FILLA Emil, Cesta tvořivosti, *Volné směry XXVI*, 1928–1929, s. 125–170.

- FLORMAN Lisa, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge 2000.
- FRAZER James George, *Zlatá ratolest*, Plzeň 2007.
- FREEDMAN Luba, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2011.
- FREUD Sigmund, *Spisy z pozůstalosti*, Praha 1996.
- FREUD Sigmund, *Výklad snů; O snu*, Praha 1998.
- FUSKA Ján, M. R. Štefánik v myšlienkach a obrazoch, Bratislava 2010.
- GAMWELL Lynn– WELLS Richard (eds.), *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, New York 1989.
- GARLAND Robert, *Daily life of the ancient Greeks*, Indianapolis 1998.
- GIALOURÉS Nikolaos, *Pegasus: the art of the legend*, Athens 1917.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Pandora: Slavnostní hra* (přeložil Pavel Eisner), Praha 1930.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Život slavím* (uspořádal Václav Renč), Praha 1972.
- GOLL Ivan, *Nový Orfeus*, Praha 1921.
- GREELEY Robin Adele, *Surrealism and the Spanish civil War*, 2006.
- GREENHALGH Michael, *The Classical Tradition in Art: From the fall of the Roman Empire to the Time of Ingres*, New York 1978.
- HALASOVÁ Libuše, *Antonín Procházka*, Praha 1949.
- HARDWICK Lorna – STRAY Christopher, *A Companion to Classical Reception*, Malden 2008.
- HARDWICK Lorna, *Reception studies*, Oxford 2003.
- HARRISON Charles – WOOD Paul (eds.), *Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*, Oxford 1993.
- HENTZEN Alfred, Der antike Mythos in der neuen Kunst. Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, *Das Kunstwerk* III/Heft 5, 1950.

- HIGHET Gilbert, *The classical tradition: Greek and roman influences on western literature*, London 1967.
- HLAVÁČEK Luboš, Odkaz Vladimíra Sychru, *Výtvarný život* X, č. 28, 1983, s. 8–11.
- HLAVÁČEK Zdeněk, *Vladimír Sychra*, Praha 1956.
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava, *Augustin Ságner: Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1991.
- HLUŠIČKA Jiří – ŠEBEK Jiří – MALINA Jaroslav, *Vincenc Makovský*, Brno 2002.
- HLUŠIČKA Jiří et al., *Antonín Procházka: 1882-1945* (kat. výst.), Muzeum města Brna 2002.
- HLUŠIČKA Jiří, *Bohdan Lacina: 1912-1971*, Brno 2012.
- HLUŠIČKA Jiří, *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*, Brno 1984.
- HLUŠIČKA Jiří, *Emil Filla (1882–1953)*, Praha 2003.
- HLUŠIČKA Jiří, *Sochař Josef Kubiček*, Praha 2000.
- HLUŠIČKA Jiří, *Vincenc Makovský*, Praha 1979.
- HOBSBAWN E. J., *Art and Power: Europe Under the Dictators 1930-45*, London 1995.
- HOFFMEISTER Adolf, *Poezie a karikatura*, Praha 1961.
- HOJDA Zdeněk – POKORNÝ Jiří, *Pomníky a zapomínky*, Praha 1997.
- HOMÉROS, *Odyseia* (přeložil Vladimír Šrámek), Praha 1940.
- HONZÍK Karel, *Ze života avantgardy*, Praha 1963.
- HORA Josef, *Zapomenuté básně*, Praha 1951.
- HOREČKA František, *Břetislav Bartoš: Malíř národní tradice*, Brno 1928.
- HÖSCHL Cyril – MACHALICKÝ Jiří – HOLÝ Bohuslav, *Eros v evropské grafice v průběhu staletí*, Praha 1999.
- HOSTOMSKÁ Anna, *Průvodce operní tvorbou*, Praha 1993.

- HUSKINSON Janet, Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art, *Papers of the British School at Rome* 42, 1974, s. 68-97.
- CHADWICK Whitney, *Myth in Surrealist Painting*, 1929-1939, Ann Arbor 1980.
- CHALUPECKÝ Jindřich, *František Janoušek*, Praha 1991.
- CHALUPECKÝ Jindřich, *Obhajoba umění*, Praha 1991.
- CHROBÁK Ondřej – WINTER Tomáš, *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900 – 1950* (kat.výst.), Galerie hlavního města Prahy 2006.
- IMPELLUSO Lucia, *Gods and heroes in Art*, Los Angeles 2003.
- JACOBS Michael, *Mythological painting*, Oxford 1979.
- JOYCE James, *Portrét umělce v jinošských letech*, Praha 1983.
- KALLENBORG Craig W. (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden 2007.
- KÁRNÍK Zdeněk, *České země v éře první republiky (1918-1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929)*, Praha 2000.
- KÁRNÍK Zdeněk, *České země v éře první republiky 1918-1938. Díl 1 až 3*, Praha 2000–2003.
- KAUŠITZ Josef, *Se Švabinským o grafice*, Praha 1959.
- KERÉNYI Karl – JUNG Carl Gustav, *Věda o mytologii*, Brno 1997.
- KERÉNYI Karl, *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*, Praha 1996.
- KILINSKI Karl, *Greek myth in western Art: The Presence of the Past*, Cambridge 2013.
- KILINSKI Karl, *The flight of Icarus through western art* (Studies in Art History), Lewiston – Lampeter 2002.
- KILINSKI Karl, *Classical Myth in Western Art: Ancient through Modern* (kat. výst.), Dallas 1985.
- KLIMEK Antonín, *Boj o hrad /I./, Hrad a pětka*, Praha 1996.
- KOLMAN-CASSIUS Jaroslav, *Jakub Obrovský: Jeho život a dílo*, Praha 1935.

- KONŮPEK Jan, *Herakles: soubor třiceti leptů Jana Konůpka* (grafika), Praha 1931.
- KONŮPEK Jan, *Život v umění*, Praha 1947.
- KOSATÍK Pavel, *Čeští demokraté: 50 nejvýznamnějších osobností veřejného života*, Praha 2010.
- KOTALÍK Jiří a kol., *Antické tradice v českém umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1982.
- KOTALÍK Jiří, *Břetislav Benda*, Praha 1982.
- KRAUS Arnošt Vilém, *Goethe a Čechy*, Praha 1896.
- KUBÍN Václav (ed.), *Antická inspirace: Antika v kresbách Karla Svolinského a ve verších českých básníků*, Praha 1984.
- KUPKA František, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999.
- KUTAL Albert, *Antonín Procházka*, Praha 1959.
- LAHODA Vojtěch – NEŠLEHOVÁ Mahulena – PLATOVSKÁ Marie – ŠVÁCHA Rostislav – BYDŽOVSKÁ Lenka (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/1–2, 1890–1938*, Praha 1998.
- LAHODA Vojtěch, Antonín Procházka ve dvacátých letech: sugesce formy, *49. Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1993, s. 27–37.
- LAHODA Vojtěch, *Emil Filla*, Praha 2007.
- LAHODA Vojtěch, *Zdenek Rykr 1900-1940: Elegie avantgardy*, Praha 2000.
- LAMAČ Miroslav, *František Kupka*, Praha 1984.
- LAMAČ Miroslav, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praha 1966.
- LAURO Frances di, Falling into the Dark Side: Ominous Motifs in the 'Fall of Icarus' Myth, in C. Hartney – A. McGarrity (eds.), *The Dark Side: Proceedings of the Seventh Australian and International Religion, Literature and the Arts Conference*, Sydney 2004, s. 209-222.
- LHOTÁK Kamil, *Z rozhovorů*, Praha 1977.

- LIPCHITZ Jacques – ARNASON Harvard H., *My life in sculpture*, London 1972.
- LÜTTICKEN Sven, „Keep your Distance“ Aby Warburg on Myth and Modern Art, *Oxford Art Journal* 28, 2005, s. 45–59.
- MALÝ Ivan (ed.), *Společnost a kultura v Českých zemích 1939-1949*, Praha 2013.
- MARONGIU Marcella, *Il mito di ganymede prima e dopo michelangelo*, Firenze 2002.
- MAŠÍN Jiří – HONTY Tibor, *Jan Štursa*, Praha 1981.
- MATĚJČEK Antonín, *Emil Filla*, Praha 1938.
- MATĚJČEK Antonín, *Jan Preisler*, Praha 1950.
- MATĚJČEK Antonín, *Jan Štursa*, Praha 1923.
- MATĚJČEK Antonín, *Jan Štursa: 1880–1925*, Praha 1950.
- MATĚJČEK Antonín, *Max Švabinský*, Praha 1937.
- MATOON Mary Ann, *The Transcendent Function: Individual and Collective Aspects*, Einsiedeln 1993.
- MATHEWS Thomas, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993.
- MAYERSON Philip, *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*, Waltham MA 1971.
- MEYER Reinhold, *Past and Present: The Continuity of Classical Mythology*, Toronto 1972.
- MICHALOVÁ Rea, *Alois Wachsman*, Praha 2003.
- MICHALOVÁ Rea – KOVÁČ Peter, *Jan Bauch*, Praha 2012
- MILTOVÁ, Radka, *Mezi zalíbením a zavržením: recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.
- MLÁDEK Jan Viktor – MLÁDKOVÁ Meda (eds.), *František Kupka: ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*, Český Krumlov 2001.
- MORALES Helen, *Classical Mythology: A Very Short Introduction*, Oxford 2007.

- MORFORD Mark. P. O. – LENARDON Robert J., *Classical Mythology*, New York and London 1985.
- MRÁZOVÁ Marcela, *Alois Wachsman* (kat. výst.), Praha 1971.
- MRÁZOVÁ Marcela, Alois Wachsman, *Umění XIX*, č. 5, 1971, s. 531-538.
- MUKAŘOVSKÝ Jan, *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- MUSIL Roman – BURGET Eduard (eds.), *Karel Svolinský (1896-1986)*, Praha 2001.
- NAVRÁTIL Václav, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 1940.
- NĚMEC, Jiří, *Únos Európy: Mýtus – divertimento k filozofii dějin*, Praha 1994.
- NETUŠIL Lubomír, *Jan Konůpek: stále ještě neznámý: akvarely, kresby, grafika, exlibris, knižní výzdoba* (kat. výst.), Památník národního písemnictví, Praha 2003.
- NEŠLEHOVÁ Mahulena, *Bohumil Kubišta*, Praha 1984.
- NEUMANN Jaromír, Expresivní tendence v české barokní malbě, in *Zborník Slovenskej národnej galérie. Galéria 3*, 1975.
- NIETZSCHE Friedrich, *Zrození tragédie čili Hellénství a pesimismus*, Praha 2008.
- NOVOTNÁ Zuzana (ed.), *Mistrovská díla Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze*, Praha 2010.
- NOVOTNÝ Kamil, *Jan Štursa*, Praha 1940.
- NYENHUIS Jacob E., *Myth and the Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus, the Maze Maker*, Detroit 2003.
- OLBRICH Harald, *Schiff des Kolumbus. Adolf Hoffmeister. Karikaturen, collagen, illustrationen*, Berlin 1986.
- ORLÍKOVÁ Jana, *Max Švabinský: Ráj a mýtus*, Pardubice 2001.
- OVIDIUS, *Listy heroin* (přeložil Jan Fišer), Praha 1964.
- OVIDIUS, *Proměny* (přeložil Ferdinand Stiebitz), Praha 1942.
- PANOFSKY Erwin, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.
- PAUSANIAS, *Cesta po Řecku I*, Praha 1973.

- PEČÍRKA Jaromír, *Alois Wachsman*, Praha 1963.
- PEČÍRKA Jaromír, *Antonín Procházka*, Olomouc 1945.
- PELIKÁN Oldřich (ed.), *Antika a její tradice* (kat. výst), Dům umění města Brna 1966.
- PETROVÁ Eva, *Josef Šíma: Kresby* (kat. výst.), Litoměřice 2003.
- PETROVÁ Eva, *Skupina 42*, Praha 1998.
- PLÁNKA Ivan, *Jan Štursa* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění, Gottwaldov 1987.
- PLÚTARCHOS, *Životopisy slavných Řeků a Římanů I* (přeložil Václav Bahník et al.), Praha 2006.
- POIGNAULT Rémy – WATTEL-DE CROIZANT Odile (eds.), *D'Europe à l'Europe, I. Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIIIe s.* (colloque de Paris, ENS – Ulm, 24-26. 04. 1997), 1998.
- POKORNÝ Marek (ed.), *Kamil Lhoták čili Útěcha z techniky* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2010.
- PULEC Jiří, Arne Novák: z vystoupení na vernisáži obrazu A. Procházky, *Prostor Zlín* 4, č. 3, 1996, s. 22-27.
- PYTLÍK Radko, *Český kreslený humor XX. století*, Praha 1988.
- RABAN Jiří, O honoráři se nemluvilo, *Výtvarné umění* XVII, č. 6, 1967, s. 290–296.
- RAGGIO Olga, The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, č. 1/2, 1958.
- RAKUŠANOVÁ Marie, *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*, Praha 2008.
- RAQUEJO Tonia, *Dalí: metamorphoses*, Madrid 2004.
- REID Jane Davidson, *The Oxford Guide to classical Mythology in the Arts, 1300-*

1990s, New York – Oxford 1993.

RIES Martin, Picasso and the Myth of the Minotaur, *Art Journal* 32, 1972.

RILKE Rainer Maria, *Sonety Orfeovi*, Praha 1990.

ROUČEK Rudolf, *Břetislav Benda: Sochařské dílo*, Praha 1958.

ROUSOVÁ Hana, *Český neoklasicismus dvacátých let. Část 1, Malba, kresba* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1985.

ROUSOVÁ Hana et al., *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Praha 2011.

ROWLAND Benjamin, *Classical Tradition in Western Art*, Harvard 1963.

ROY Vladimír, *Náš Ikarus*, Turčianský Svätý Martin 1920.

SEJČEK Zdeněk (ed.), *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách*, Praha 1988.

SEJČEK Zdeněk, *Jindřich Prucha: Kresby* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2004.

SEZNEC Jean, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in renaissance: humanism and art*, New York 1961.

SIBLÍK Jiří, *Otakar Kubín*, Praha 1980.

SIBLÍK Jiří, *Otakar Kubín – Coubine: Soupis grafického díla*, Praha 1999.

SPURNÝ Jan, *Jan Bauch*, Praha 1978.

SPURNÝ Jan, *Karel Svolinský*, Praha 1962.

SRP Karel, Strašná hrůza, přitažlivá, *Umění* XLVIII, č. 10, 2000, s. 127-135.

SRP Karel, *Toyen*, Praha 2000.

STANFORD William Bedell – LUCE John Victor, *The Quest for Odysseus*, London 1974.

STEHLÍKOVÁ Eva, *Antika a česká poezie po roce 1945*, Praha 1970.

STEINER Reinhard, *Prometheus: Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst*, Munchen 1991.

SVOBODA Ladislav et al., *Encyklopedie antiky*, Praha 1973.

- ŠABOUK Sáva (ed.), *Encyklopedie světového malířství*, Praha 1975.
- ŠALDA František Xaver, *Hájemství zraku*, Praha 1956.
- ŠEBEK Jiří, *Jan Štursa: Svědectví současníků a dopisy*, Praha 1962.
- ŠEVEČEK Ludvík, *Antonín Procházka: 1882-1945: Obrazy, kresby, grafika* (kat. výst.), Gottwaldov 1979.
- ŠMEJKAL František, *České imaginativní umění*, Praha 1996.
- ŠMEJKAL František, *František Janoušek: Obrazy a kresby 1929-1942* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1985.
- ŠMEJKAL František, *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*, Praha 1984.
- ŠMEJKAL František, Giorgio de Chirico a české umění, *Umění XXXII*, č. 6, 1984, s. 486-506.
- ŠMEJKAL František, *Josef Šíma*, Praha 1988.
- ŠMEJKAL František, *Lyrický a imaginativní kubismus* (kat. výst.), Dům umění města Brna a Galerie hlavního města Prahy 1983.
- ŠŤASTNÁ Marie (ed.), *Břetislav Benda: výběr z díla* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1977.
- ŠTĚPÁNEK Pavel, Reakce československých umělců na občanskou válku ve Španělsku, in Věra Beranová – Petr Lukeš – Vladimír Nálevka – Pavel Štěpánek et al., *Sborník muzea dělnického hnutí k 70. výročí ukončení španělské občanské války 1936–1937*, Praha 2009, s. 5-32.
- ŠTĚPÁNEK, Pavel, “Československý malíř“ *Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*, Praha 2010.
- ŠTYRSKÝ Jindřich, *Emilie přichází ke mně ve snu*, Praha 1933.
- ŠTYRSKÝ Jindřich, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923–1940*, Praha 1996.
- ŠTYRSKÝ Jindřich, *Texty*, Praha 2007.

ŠTYRSKÝ Jindřich, *Sny*, Praha 1942.

ŠTYRSKÝ Jindřich, *Sny: 1925-1940: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů*, Praha 2003.

ŠVÁCHA Rostislav – PLATOVSKÁ Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005.

TEYSCHL Otokar, Osudy Procházkova Prométhea, in *Památce Antonína Procházky, národního umělce*, Vyškov 1948, s. 6-11.

THEER Otakar, *Faëthón: Tragedie o dvou dějstvích a dohře*, Brno 1922.

THEOKRITOS et al., *Řečtí idylikové: Theokritos, Moschos, Bion*, Praha 1946.

TUČNÝ František, *Břetislav Bartoš. Malíř svého národa*, Brno 1935.

VACHTOVÁ Ludmila, *František Kupka*, Praha 1968.

VALENTA Jiří, *Malované opony divadel českých zemí*, Praha 2010.

VÁLKA Zbyněk, *Olomouc pod hákovým křížem 1939-1945*, Olomouc 2001.

VARCL Ladislav a kol., *Antika a česká kultura*, Praha 1978.

VETTER Ewald M., El Greco's Laocoon "reconsidered", *Pantheon* XXVII, 1969.

VOLAVKA Vojtěch, *František Tichý. Kresby*, Praha 1968.

VYKOUKAL Jiří, *Václav Tikal* (kat. výst.), Státní galerie výtvarného umění, Cheb 1993.

VYKOUKAL Jiří, *Václav Tikal*, Praha 2007.

WILL-LEVAILLANT Francoise, Le mythe, dans l'oeuvre graphique d'André Masson, au debut des années 30: un problème d'interprétation, in *L'art face a la crise. L'art en Occident: 1929-1939: Actes du 4ème colloque d'histoire de l'art contemporain tenu à Saint-Etienne les 22, 23, 24 et 25 mars 1979*, Saint-Étienne 1979.

WINTER Tomáš (ed.), *Zajatec kubismu: dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907-1953)*, Praha 2004.

- WINTER Tomáš, *František Tichý*, Pardubice 2002.
- WITTLICH Petr, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978.
- WITTLICH Petr, *Horizonty umění*, Praha 2010.
- WITTLICH Petr et al., *Jan Preisler: 1872-1918* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 2003.
- WITTLICH Petr, Smrt Orfeova, *Umění* LVI, č. 2, 2008, s. 128-133.
- WITTLICH Petr, *Jacques Lipchitz*, Praha 1966.
- ZEMINA Jaromír, *Emil Filla: sochař. Práce z let 1913 – 1938* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2002.
- ZIOLKOWSKI Theodore, *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford 2008.

Internetové zdroje:

AISCHYLOS, *Upoutaný Prometheus* (přeložil Josef Král) [online], Praha 2011 [citováno 2013-12-12]. Dostupné z http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/54/32/08/upoutany_prometheus.p.

ART BOHEMIA, artbohemia.cz [online], [citováno 2013-10-12]. Dostupné z <http://www.artbohemia.cz>.

AUKČNÍ SÍŇ VLTAVÍN, auctions-art.cz [online], [citováno 2014-02-12]. Dostupné z <http://auctions-art.cz/>.

ČESKÉ MUZEUM VÝTVARNÝCH UMĚNÍ, *Sbírky online ČMVU* [online], [citováno 2013-10-20]. Dostupné z <http://sbirky.cmvu.cz/>.

FALTUSOVÁ Eva, *Beletristická próza Svatopluka Čecha, romány Kandidát nesmrtelnosti a Ikaros* (diplomová práce) [online], Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, Brno 2009 [citováno 2014-01-03]. Dostupné z http://is.muni.cz/th/110235/ff_m_b1/.

GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, *Sbírky online Galerie hlavního města Prahy* [online], [citováno 2013-11-10]. Dostupné z <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/>.

KOŤA Martin, *Jakub Obrovský a sportovní socha v meziválečném Československu* (diplomová práce) [online], Masarykova univerzita v Brně 2011 [citováno 2014-01-03]. Dostupné z http://is.muni.cz/th/265158/ff_b/.

KOUTNÁ Kristýna, *Vladimír Sychra a jeho malířská reakce na občanskou válku ve Španělsku* (bakalářská práce) [online], Univerzita Palackého v Olomouci 2013 [citováno 2013-12-10]. Dostupné z <http://theses.cz/id/e71ksf/>.

LAMBERT Jérémy, *Tombeau d'Orphée de Pierre Emmanuel. De la Mere mémorielle á la régénération de soi, Folia electronica classica* [online], 20, 2010 [citováno 2014-01-10]. Dostupné z

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/20/LAMBERT/tombeau.pdf>.

METODICKÉ CENTRUM PRO INFORMAČNÍ TECHNOLOGIE

V MUZEJNICTVÍ, *Registr sbírek výtvarného umění* [online], [citováno 2013-11-10]. Dostupné z <http://www.citem.cz/promus11/>.

MUSEUM OF MODERN ART, The Modern Myth: Drawing Mythologies in Modern Times, *Moma.org* [online], [citováno 2013-10-01]. Dostupné z <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1043>.

PAPILIO ANTIQUE, *papilo.cz* [online], [citováno 2014-03-01]. Dostupné z <http://www.papilio.cz>.

PETRÍK Vojtěch, *Jan Konůpek: In memoriam Otokara Březiny* (bakalářská práce) [online], Seminář dějin umění FF MU, Brno 2008 [citováno 2013-12-10]. Dostupné z http://is.muni.cz/th/179632/ff_b/.

SEVEROČESKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V LITOMĚŘICÍCH, Online katalog sbírek, *galerie-ltm.cz* [online], [citováno 2014-03-17]. Dostupné z <http://www.galerie-ltm.cz>.

Sychra Vladimír, *leccos.cz* [online], [citováno 2013-12-12]. Dostupné z <http://leccos.com/index.php/clanky/sychra-vladimir>.

ŠALDA František Xaver, *Studie z české literatury* (online), Praha 2013 [citováno 2014-01-05]. Dostupné z http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/90/91/07/studie_z_ceske_literatury.pdf.

Transcript of a Radio Program by Mark Rothko and Adolph Gottlieb Broadcast on WNYC, October 13, 1943, *neiu.edu* [online], [citováno 2013-12-12]. Dostupné z <http://www.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Rothko.pdf>.

UCHALOVÁ Eva, Malí lordi, námořníci a barbies. Proměny dětského oblečení, *Dějiny a současnost* [online] 1, 2006 [citováno 2013-10-10]. Dostupné

z <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/1/mali-lordi-namornici-a-barbies-/>.

Un parcours biographique, *Site Pierre Jean Jouve* [online], [citováno 2013-12-02]. Dostupné z http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Biographie/Jouve-Un_Parcours_biographique-1938-1948-La_Catastrophe_europeenne.html#1938-1941.

VACEK Jaroslav, Gustave Flaubert a „bovarysmus“, *Česká a slovenská psychiatrie* [online] 106 (4), 2010, s. 254-258 [citováno 2013-12-10]. Dostupné z http://www.cspsychiatr.cz/dwnld/CSP_2010_4_254_258.pdf.

VÝCHODOČESKÁ GALERIE V PARDUBICÍCH, *Sbírky online Východočeské galerie v Pardubicích* [online], [citováno 2014-03-10]. Dostupné z <http://pater.cz/vcg/sbirky/>.

Wikipaintings, *wikipaintings.org* [online], [citováno 2013-12-02]. Dostupné z <http://www.wikipaintings.org>.

ZÁBORCOVÁ Milada, Blíženci podobojí – výtvarná sblížení básníka Františka Halase, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Moravica. Studia moravica VI* [online], Olomouc 2008 [citováno 2014-03-18]. Dostupné z http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/Veda/AUPO/02Moravica_6.pdf.

Seznam a zdroje vyobrazení

- 1/ František Kupka, *Červeno-modrý Prométheus*, 1908 (1909 – 1910), akvarel, papír, 32,1 x 29,3 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Novotná (2010), s. 84.
- 2/ František Kupka, *Studie k obrazu Prométheus*, pastel, papír, 61,5 x 47,5 cm. Zdroj: Mládek – Mládková (2001), s. 145.
- 3/ František Kupka, *Prométheus*, 1909–1910, kvaš, 49 x 53 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Vachtová (1968), č. kat. 83.
- 4/ František Kupka, *ilustrace k Aischylovu Upoutanému Prométheovi*, 1908–1911. Zdroj: Vachtová (1968), s. 23.
- 5/ František Kupka,
Název: *Prométheus, ilustrace k Aischylovu Prométheovi*, 1908 – 1911.
Zdroj: Vachtová (1968), s. 22.
- 6/ František Kupka, *Upoutaný Prométheus*, 1905 (?). Zdroj: Wikipaintings, <http://www.wikipaintings.org/en/frantisek-kupka/prometheus-in-chains-1905-3>.
- 7/ Antonín Procházka, *Prométheus*, 1910–1911, olej, plátno, 110 x 88 cm, Moravská galerie v Brně. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 102.
- 8/ Antonín Procházka, *Studie k Prométheovi*, 1911, pero, inkoust, kaširovaný na papír, 25,7 x 20,7 cm, Moravská galerie v Brně. Zdroj: Lahoda (1993), obr. 26.
- 9/ Antonín Procházka, *Prométheus přinášející lidstvu oheň*, 1938, tempera, olej, plátno, 750 x 1400 cm, Aula právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 362.
- 10/ Antonín Procházka, *Prométheus přinášející lidstvu oheň* (detail), 1938, tempera, olej, plátno, 750 x 1400 cm, Aula právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Foto: vlastní.
- 11/ Toyen, *Prometheus*, 1934, olej, plátno, 144 x 96 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Srp (2000), obr. 123.
- 12/ Emil Filla, *Hérakles osvobozuje Prométhea ze spárů orla*, 1937, olej, plátno, 146 x 114 cm, Západočeská galerie v Plzni. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 549.
- 13/ František Hudeček, *Prometheus*, 1943, kresba perem, tuš, akvarel, karton, 33 x 24 cm, Galerie Středočeského kraje. Zdroj: České muzeum výtvarných umění, http://sbirky.cmvu.cz/en/index.php?request=show_detail¶m=291&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+search.
- 14/ Václav Tikal, *Odpoutaný Prometheus*, 1945, tuš, karton, 25,9 x 16 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Vykoukal (1993), s. 88.
- 15/ Václav Tikal, *Odpoutaný Prometheus*, 1945, olej, plátno, 45 x 70 cm, Galerie výtvarných umění v Chebu. Zdroj: Vykoukal (1993), s. 36.
- 16/ Jan Štursa, *Humanita*, 1913. Zdroj: Mašín – Honty (1981), obr. 55.
- 17/ Vincenc Makovský, *Hlava Prométhea*, 1934, bronz, Národní galerie v Praze. Zdroj: Hlušíčka (1979), s. 38.
- 18/ Vincenc Makovský, *Ležící Prometheus*, 1935, bronz, Národní galerie v Praze. Zdroj: Hlušíčka (1979), s. 40.
- 19/ Jan Preisler, *Ikarův pád*, 1902, pastel, olej 28,8 x 21 cm, Alšova jihočeská galerie, Zdroj: Wittlich (2003), obr. 139.
- 20/ Jan Preisler, *Ikarův pád*, 1902/1902, olej, plátno 49,5 x 40,5 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Wittlich (2003), obr. 138.

- 21/ František Muzika, *Studie k frontispisu Nového Ikara Konstantina Biebla*, 1929. Zdroj: Šmejkal (1984), č. kat. 180.
- 22/ František Muzika, *frontispis Nového Ikara Konstantina Biebla*, 1929. Zdroj: Šmejkal (1984), č. kat. 182.
- 23/ Josef Šíma, *Pád Ikarův*, 1936, tempera, papír, 67 x 41 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 72.
- 24/ Josef Šíma, *Pád Ikarův*, 1936, olej, plátno, 100,6 x 71 cm, Galerie Zlatá husa v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 73.
- 25/ Josef Šíma, *Pád Ikarův*, 1936, olej, plátno, 100 x 81 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 74.
- 26/ Josef Šíma, *Frontispis ke sbírce P. J. Jouve Le Paradis perdu* (Pád Ikarův a Léda s labutí), 1938, lept, 23,1 x 18,6 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 78.
- 27/ Alois Wachsman, *Pád Ikarův*, 1934, papír, 34 x 22,8 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 75.
- 28/ Josef Kubíček, *Pád letce (Ikaros)*, 1920, reliéf vysoký, dřevo lipové, 106 x 66 x 40 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Hlušíčka (2000), obr. 38.
- 29/ Jan Konůpek, *Pád Ikarův*, 1943, kresba perem, akvarel, 38,8 x 26,5 cm. Zdroj: Netušil (2003), č. kat. 18a.
- 30/ Jan Konůpek, *Pád Ikarův*, 1943 kresba perem, akvarel, 23,6 x 16 cm. Zdroj: Netušil (2000), č. kat. 18b.
- 31/ Václav Tikal, *Pád Ikarův*, 1946, olej, plátno, 90 x 110 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Vykoukal (2007), č. kat. 80.
- 32/ Bohdan Lacina, *Ikarova krajina*, 1945, tempera, sololit, 34,5 x 61 cm. Zdroj: Hlušíčka (2012), obr. 49.
- 33/ Karel Svolinský, *Ikarus*, 1944, kresba perem, 33 x 46 cm, Zdroj: Spurný (1962), obr. 19.
- 34/ Jan Štursa, *Ikaros*, 1919, bronz, Národní galerie v Praze. Zdroj: Mašín – Honty (1981), č. kat. 74.
- 35/ Jan Štursa, *Ikaros* (studie), 1919, bronz, Národní galerie v Praze. Zdroj: Mašín – Honty (1981), s. 262.
- 36/ Jan Štursa, *Studie k Ikarovi*, 1919, kresba tužkou, Moravská galerie v Brně. Zdroj: Mašín – Honty (1981), s. 198.
- 37/ Jan Štursa, *Studie k Ikarovi*, 1919, kresba tužkou, Národní galerie v Praze. Zdroj: Mašín – Honty (1981), s. 199.
- 38/ Alois Wachsman, *Faethon*, 1941, tempera na lepence, 27 x 32 cm. Zdroj: Pečírka (1963), obr. 38.
- 39/ Emil Filla, *Faethonův pád*, 1937, olej, plátno, 162 x 130 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Matějček (1938), obr. 19.
- 40/ Emil Filla, *Faethon*, 1937, tuš, akvarel, papír, 36,8 x 27 cm, Galerie hl. m. Prahy. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 553.
- 41/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Koně Diomedea*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 42/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Herakles a Prométheus*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 43/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Heraklem osvobozený Prométheus*,

- 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 44/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Ptáci stymfalští*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 45/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Býk krétský*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 46/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Herakles a fossilní bestiář*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 47/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Zápas Herakleův s dinosaurem*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 48/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Herakles na cestě do podsvětí*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 49/ Jan Konůpek, *Grafický cyklus Herakles: Zbožnění Herakleovo*, 1923–1928. Zdroj: Konůpek (1931).
- 50/ Emil Filla, *Zápas Herakla s kithaironským lvem*, 1936, olej, plátno, 99 x 141 cm, Památník Terezín. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 54.
- 51/ Emil Filla, *Zápas Hérakla se lvem*, 1936, olej, plátno, 130 x 97 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 551.
- 52/ Emil Filla, *Hérakles a lev*, 1938, olej, tempera, plátno, 136 x 97 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 559.
- 53/ Emil Filla, *Zápas Hérakla a Abdéra s Diomédovým koněm*, 1936, olej, plátno, 146 x 98 cm, Památník Terezín. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 53.
- 54/ Emil Filla, *Zápas Hérakla a Abdéra s Diomédovým koněm*, 1937, bronz, výška 45 cm. Zdroj: Matějček (1938), obr. 23.
- 55/ Emil Filla, *Hérakles nesoucí nemejského lva*, 1937. Zdroj: Zemina (2002), nestr.
- 56/ Emil Filla, *Hérakles bojující s nemejským lvem*, 1937, bronz. Zdroj: Zemina (2002), nestr.
- 57/ Emil Filla, *Hérakles bojující s nemejským lvem*, 1936, bronz, Zdroj: Zemina (2002), nestr.
- 58/ Emil Filla, *Hérakles a Antaeus*, 1937, kresba, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Zdroj: Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví,
http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=18¶ms=500|8%3B1%3B|&promus_id_a=678&connection_field=promus_id_a&offset=505&savedPrevId=&recsId=&select_checked=
- 59/ Emil Filla, *Zápas Hérakla s krétským býkem*, 1937, olej, plátno, 162 x 130 cm, Galerie moderního umění Hradec Králové. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 544.
- 60/ Emil Filla, *Hérakles a býk*, 1937, Kolorovaná kresba perem a tuší, papír, 38 x 28 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 560.
- 61/ Emil Filla, *Hérakles a krétský býk*, 1937, kombinovaná technika, papír, 57 x 43 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy,
<http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.G-1731>.
- 62/ Emil Filla, *Hérakles a Kerberos*, 1937, olej, plátno, 146 x 114 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 554.
- 63/ Emil Filla, *Zápas Hérakla s kancem*, 1937, olej, plátno, 196 x 90, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 550.

- 64/ Emil Filla, *Zápas Hérakla s erymantským kancem*, 1937, lept s akvatintou, 405 x 328. Zdroj: Berka (1968), obr. 127.
- 65/ Emil Filla, *Héraklés osvobozuje Prométhea*, 1937, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 128.
- 66/ Emil Filla, *Zápas Hérakla s Bistony*, 1937, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 131.
- 67/ Emil Filla, *Zápas Hérakla s kithairónským lvem*, 1937, lept kombinovaný s akvatintou. Zdroj: Berka (1968), obr. 122.
- 68/ Emil Filla, *Zápas s krétským býkem*, 1937, lept kombinovaný s akvatintou. Zdroj: Berka (1968), obr. 124.
- 69/ Emil Filla, *Héraklés vítěz*, 1937, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 130.
- 70/ Emil Filla, *Grafický cyklus Herakles: Usmrcení Diomédoových koní*, 1945, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 157.
- 71/ Emil Filla, *Grafický cyklus Herakles: Zahnání stymfálských dravých ptáků*, 1945, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 156.
- 72/ Emil Filla, *Grafický cyklus Herakles: Přemožení Kerbera*, 1945, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 162.
- 73/ Emil Filla, *Grafický cyklus Herakles: Vstup Héraklův na Olymp*, 1945, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 163.
- 74/ Emil Filla, *Grafický cyklus Herakles: Zápas s Antaiem*, 1945, suchá jehla. Zdroj: Berka (1968), obr. 159.
- 75/ Otakar Kubín, *Theseus před labyrintem*, 1919, dřevoryt, 168 x 220 cm. Zdroj: Siblík (1999), obr. 10c/.
- 76/ Jan Konůpek, *Theseus a Minotaur*, 1942, lept, 24,7 x 18,2 cm. Zdroj: Aukční síň Vltavín, http://www.auctions-art.cz/aukce_detail.php?lang=cz&history=&moje=&aukce=33&id=15576&autor=64&start=0&pocet=30&polozky=1&filtr=0&filter=.
- 77/ Jan Konůpek, *Theseus a Minotaur*, 1929, dřevořez na papíře, 19,8 x 29,7 cm. Zdroj: Aukční síň Vltavín, <http://www.auction-house-zezula.com/cz/archiv.php?aukce=a40&pol=16343&PHPSESSID=8b280e45f4e58ee3a8aeae7f455c9856>.
- 78/ Emil Filla, *Théseus s býkem*, 1938, lavírovaná tuš, plátno, 119 x 79 cm, Východočeská galerie v Pardubicích. Zdroj: Východočeská galerie v Pardubicích, http://pater.cz/vcg/sbirky/sbirky_m_F/.
- 79/ Emil Filla, *Theseus nesoucí býka*, 1938, olej, plátno, 162 x 130 cm, Západočeská galerie v Plzni. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 543.
- 80/ Emil Filla, *Theseus a krétský býk*, 1937, bronz, v. 42 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 484.
- 81/ Emil Filla, *Theseus a krétský býk*, 1937, bronz, výška 32 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové. Zdroj: Matějček (1938), obr. 25.
- 82/ Josef Šíma, *Návrat Theseův*, 1933, olej, plátno, 129 x 161,5 cm, Galerie hl. m. Prahy. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 23.
- 83/ Josef Šíma, *Mládí*, 1933, plátno, 129 x 162 cm, nezvěstné. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 23.
- 84a, b/ Josef Šíma, *studie k obrazu Mládí*, uhel, olůvko, papír, 27 x 21 cm, 1933, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou v Paříži. Zdroj:

Bydžovská – Srp (2006), obr. 24–25.

85/ Josef Šíma, *studie k obrazu Návrat Theseův*, 1933, tuš, papír, 27,4 x 21,4 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 43.

86/ Josef Šíma, *Návrat Theseův*, 1934, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 48.

87/ Josef Šíma, *Návrat Theseův*, 1934, kvaš, papír, 8,3 x 14,4 cm, Galerie Maldoror v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 49.

88/ Josef Šíma, *Návrat Theseův*, 1934, kvaš, papír, 46 x 64 cm, Sbírka Georges Wolfromm v Paříži. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 50.

89/ Josef Šíma, *Návrat Theseův*, 1943, tempera, tuš, papír, 29 x 40 cm, Galerie Zlatá husa v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 52.

90/ Emil Filla, *Smrt Orfeova*, 1937, olej, plátno, 162 x 130 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Lahoda (2007), obr. 555.

91/ František Muzika, *Orfeus a Eurydika*, 1939. Zdroj vyobrazení: Calzabigi (1940).

92/ Josef Šíma, *Orfeus*, 1926, tuš, akvarel, papír, 90 x 63 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-2493>.

93/ Josef Šíma, *Zoufalství Orfeovo*, 1942, olej, plátno, 82 x 65 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 82.

94/ Josef Šíma, *Eurydika*, 1952, olej, plátno, 100 x 81 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 84.

95/ Adolf Hoffmeister, *Jaroslav Seifert, Orfeus*, 1926, inkoust, papír, 37,8 x 23,5 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), č. obr. 13.

96/ Adolf Hoffmeister, karikatura z „*Monde*“, 1928, Zdroj: Lamač (1966), obr. 30.

97/ Otakar Kubín, *Orfeus v krajině*, 1922, suchá jehla, 250 x 345 mm. Zdroj: Siblík (1999), obr. 50.

98/ Otakar Kubín, *Orfeus s lyrou*, 1926, lept, 176 x 128 mm. Zdroj: Siblík (1999), č. kat. 83/a.

99/ Jindřich Štyrský, *Eurydika*, 1930, tuš, papír. Zdroj: Bydžovská – Srp (1996), s. 32.

100/ Jindřich Štyrský, *Smrt Orfeova*, 1931, olej, plátno, 97,5 x 115 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 87.

101/ Jan Konůpek, *Orfeus na podsvětní louce*, 1942, sépie, akvarel, 36,5 x 25,5 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-1278>

102/ Jan Konůpek, *Orfeus na jezeře*, 1942, akvarel, uhel, 44,2 x 30 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-1274>

103/ Jan Konůpek, *Orfeus a létající stromy*, 1944, tuš, kresba perem, 23,8 cm x 27,8 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy
Zdroj vyobrazení: <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-1376>.

- 104/ Jan Konůpek, *Setkání Orfea s Eurydikou*, 1927, akvarel, tužka, rudka, 44 x 30 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.K-1291>.
- 105/ Jan Konůpek, *Thrácké ženy roztrhaly Orfea*, 1942. Zdroj: Papilio Antique, <http://www.papilio.cz/en/archiv.php?aukce=a30&pol=10567&PHPSESSID=fa41a00e1a8fa3bea5fb36a6ef1c2954>.
- 106/ Alois Wachsman, *Orfeus*, 1936, koláž, papír na překližce, Oblastní galerie v Liberci. Zdroj: Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví, http://www.citem.cz/promus11/view.php?src=images/4LG/K_1989_Ev.jpg&table=9&connfield=promus_id_a&connval=136936.
- 107/ Karel Svolinský, *goblén s námětem Orfea*, 1940, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Zdroj: Musil – Burget (2001), s. 68.
- 108/ Jaroslav Horejc, *Orfeus*, 1916, patinovaná sádra, v. 72 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.P-892>.
- 109/ Bohumil Kafka, *Orfeus*, 1922. Zdroj vyobrazení: Galerie hlavního města Prahy, <http://www.ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:VP.VP-149;jsessionid=3DCB97066BA5EFE1E82E11A895B17FB8>.
- 110/ Alois Wachsman, *Oidipus*, 1931, olej, plátno, 33 x 100 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Michalová (2003), s. 125.
- 111/ Alois Wachsman, *Oidipus*, 1934, olej, plátno, 150 x 100 cm, Oblastní galerie v Liberci. Zdroj: Michalová (2003), s. 134.
- 112/ Alois Wachsman, *Myjící se Oidipus*, 1935, olej, plátno, 170 x 220 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://www.ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.M-2598>.
- 113/ Alois Wachsman, *Studie k obrazu Myjící se Oidipus*, 1935, kresba tužkou, papír, 28,8 x 23 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Michalová (2003), s. 83.
- 114/ Alois Wachsman, *Z Oidipova cyklu*, 1936, tuš, polokarton, 32,5 x 50,1 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Zdroj: Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví, http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=0%7C8%3B1%3B%7C14%3B4%3B%27%25wachsman+alois%25%27%3B0%3B&promus_id_a=235577&connection_field=promus_id_a&offset=13&savedPrevId=&recsId=&select_checked=.
- 115/ Alois Wachsman, *Oidipus*, 1936, kresba tuší, papír, 53 x 34 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Michalová (2003), s. 5.
- 116/ Alois Wachsman, *Vzpomínka z dětství (Oidipus)*, 1936, tužka, papír, 45,4 x 33,2 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 64.
- 117/ Alois Wachsman, *Antická scéna*, 1941, olej, dřevo, 64,5 x 82 cm, Galerie Středočeského kraje. Zdroj: České muzeum výtvarných umění, <http://sbirky.cmvu.cz>.
- 118/ Otakar Kubín, *Oidipus*, 1919, dřevoryt, 16,8 x 13,3 cm. Zdroj: Siblík (1999), č. kat. 10/b.
- 119/ Jindřich Štyrský, *Bez názvu (Oidipus)*, 1940, olej, plátno, 26,5 x 20 cm, Galerie Benedikta Rejta. Zdroj: Bydžovská – Srp (2007), obr. 601.

- 120/ Alois Wachsman, *Odysseus a Madame Bovary*, 1936, kresba tuší, papír, 47 x 33 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Michalová (2003), s. 100.
- 121/ Alois Wachsman, *Odysseus a paní Bovary*, 1940, kvaš, papír, 28,9 x 40,5 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Michalová (2003), s. 143.
- 122/ František Janoušek, *Lodice, Stesk Odysseův (Lod' / Stesk Odysseův)*, 1931, olej, plátno, 81,5 x 101 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Archiv Národní galerie.
- 123/ František Janoušek, *Stesk Odysseův*, 1933, olej, plátno, Muzeum umění Olomouc. Zdroj: Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví, http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=0|8%3B1%3B|19%3B4%3B%27%25stesk+odysse%C5%AFv%25%27%3B0%3B&promus_id_a=221922&connection_field=promus_id_a&offset=0&savedPrevId=&recsId=1254&select_checked=0.
- 124/ Antonín Procházka, *Vraždění ženichů*, 1940, ilustrace Homérový *Odysseie*. Zdroj: Homéros (1940).
- 125/ Jakub Obrovský, *Vraždící Odysseus*, 1935. Zdroj: Bartůšková (1999), s. 51.
- 126/ Josef Šíma, *Návrat Odysseův (Poutník)*, 1943, olej, plátno, 128,5 x 162,5 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Bydžovská – Šrp (2006), obr. 100.
- 127/ Emil Filla, *Perseus*, 117 x 149,5 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Lahoda (2007), č. kat. 547.
- 128/ Emil Filla, *Perseus s hlavou Medusy*, 1938, olej, plátno, 119 x 79 cm. Zdroj: *Rudé právo* 16. 11. 2007, s. 16.
- 129/ Emil Filla, *Uřatá hlava Medusy*, 1945. Zdroj: Berka (1968), obr. 148.
- 130/ Antonín Procházka, *Perseus a Andromeda*, 1940, olej, tempera, plátno, 119,5 x 142 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 390.
- 131/ Antonín Procházka, *Andromeda*, 1940, olej, tempera, plátno, 96,5 x 111,5 cm, Městské muzeum v Brně. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 389.
- 132/ Břetislav Benda, *Andromeda*, 1941, mramor, výška 49, d. 80 cm. Zdroj: Kotalík, Břetislav Benda (1982), č. kat. 53.
- 133/ Václav Sychra, *Ganymed*, před 1935. Zdroj: Volné směry XXI, 1935, s. 68.
- 134/ Václav Sychra, *Únos Ganymedův*, 1934, olej, plátno, 78 x 101 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Kristýna Koutná (2013), s. 100.
- 135/ Vladimír Sychra, *Únos Sabine*, 1937, olej, tempera, plátno, 116 x 203,5 cm. Zdroj: Sychra Vladimír, <http://leccos.com/index.php/clanky/sychra-vladimir>.
- 136/ Vladimír Sychra, *Únos Sabine*, 1939, kresba perem, Hlaváček (1956), s. 5.
- 137/ Vladimír Sychra, *Europa*, 1936, lept, papír, 24 x 32 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Zdroj: Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví, http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=45%7C8%3B2%3B%7C26%3B4%3B%27%25mytologie%25%27%3B0%3B&promus_id_a=233939&connection_field=promus_id_a&offset=46&savedPrevId=&recsId=866&select_checked=0.
- 138/ Vladimír Sychra, *Opona pro divadlo D 37*, 1936, olej, tempera, nalepená krajka, plátno, 350 x 545 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Valenta (2010), s. 319.

- 139/ Antonín Procházka, *Únos Europy*, 1935, enkaustika, plátno, 92 x 75 cm, Galerie umění Karlovy Vary. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 336.
- 140/ Antonín Procházka, *Europa*, 1938, enkaustika, plátno, 36,5 x 41 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 364.
- 141/ František Hudeček, *Laokoon*, 1931, olej, plátno, 150 x 110 cm, Galerie Středočeského kraje. Zdroj: Petrová (1998), s. 23.
- 142/ Jindřich Prucha, *Laokoon*, 1912, Národní galerie v Praze. Zdroj: Sejček (1988), obr. XVII.
- 143/ Stanislav Menšík, *Motiv z mytologie/Laokoon*, 1942, olej, plátno, 65 x 92 cm, Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci. Zdroj: Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví, http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=3990%7C8%3B2%3B%7C0%3B1%3B%277OC%27%3B0%3B&promus_id_a=222817&connection_field=promus_id_a&offset=3998&savedPrevId=&recsId=&select_checked=.
- 144/ Otakar Mrkvička, *Návrhy vhodných pomníků velikánům naší přítomnosti*, 1929, karikatura. Zdroj: Lidové noviny 37, č. 224, 3. května 1929.
- 145/ Antonín Procházka, *Bakchanále*, 1909, olej, lepenka, 72 x 86 cm, Moravská galerie v Brně. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. 085.
- 146/ Antonín Procházka, *Bakchanále*, 1909, olej, lepenka, 34 x 41 cm, Galerie Zlatá husa. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. 086.
- 147/ Antonín Procházka, *Posseidon hippios*, 1935, olej, enkaustika, plátno, 72 x 96 cm. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 333.
- 148/ Antonín Procházka, *Zlatý věk*, 1937, olej, plátno, 212 x 412 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 360.
- 149/ Antonín Procházka, *Arkadická krajina*, 1938, olej, plátno, 95 x 115 cm, Galerie výtvarného umění Ostrava. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 368.
- 150/ Antonín Procházka, *Bakchanále*, 1942, olej, plátno, 135 x 224 cm. Zdroj: Hlušíčka (2002), č. kat. O 407.
- 151/ Max Švabinský, *Arkadia*, 1913, lept. Zdroj: Matějček (1937), obr. 24.
- 152/ Jan Bauch, *Paridův soud*, 1942, olej, plátno, 63 x 86 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Zdroj: Michalová – Kováč (2012), obr. 104.
- 153/ Josef Šíma, *Paridův soud*, 1936, olej, plátno, 55 x 83 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 60.
- 154/ Alois Wachsman, *Paridův soud*, 1942, vosková tempera na lepence, 24 x 32 cm. Zdroj: Pečírka (1963), č. kat. 36.
- 155/ Jan Kubišta, *Paridův soud*, 1911, olej, plátno, 135 x 223 cm, Západočeská galerie v Plzni. Zdroj: Nešlehová (1984), č. kat. 201.
- 156/ Zdeněk Rykr, *Amor a Psyché*, 1934. Zdroj: Lahoda (2000), s. 108.
- 157/ Zdeněk Rykr, *Amor a Psyché*, prostorový objekt, 1934, zničeno. Zdroj: Lahoda (2000), s. 111.
- 158/ Alois Wachsman, *Zrození Venuše*, 1921, olej na plátně, 100 x 60 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Michalová (2003), s. 116.
- 159/ Alois Wachsman, *Zrození Venuše*, 1919, autografie, 21 x 17 cm. Zdroj: <http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/17484-venuse.html>.
- 160/ Max Švabinský, *Zrození Venuše*, 1930, suchá jehla. Zdroj: Kaušitz (1959),

obr. 23.

161/ František Muzika, *Torzo Venuše* (Zrození Venuše II), 1944. Zdroj: Šmejkal (1984), obr. 37.

162/ František Muzika, *Zrození Venuše*, 1947, olej, plátno, 65 x 92 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Šmejkal (1996), s. 355.

163/ František Janoušek, *Venuše písčitých polí*, 1937, tempera, lepenka, 25 x 33 cm. Zdroj: Chalupický (1991), obr. 107.

164/ Jan Preisler, *Léda s labutí*, 1912, olej, pastel, 20 x 28 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Wittlich (2003), obr. 315.

165/ Jan Preisler, *Léda s labutí*, 1908, olej, plátno, 76,5 x 96 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Zdroj: Wittlich (2003), obr. 230.

166/ Vincenc Makovský, *Léda*, 1932, sádra, plech, dráty, zničeno. Zdroj: Hlušička – Malina – Šebek (2002), obr. 72.

167/ František Tichý, *Léda s labutí*, 1947, suchá jehla, 24,8 x 29,6 cm. Zdroj: Dvořák (1995), č. kat. 146.

168/ Josef Šíma, *Léda*, 1938, olej, plátno, 83 x 146 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 79.

169/ Kamil Lhoták, *Krajina s Pegasem*, 1942, olej na dřevě, 21,5 x 29,7 cm, Národní galerie v Praze. Zdroj: Dvořák (1985), obr. 47.

170/ Kamil Lhoták, *Dobytí vzduchu*, 1949, olej, plátno, 32 x 24 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Augustin (2000), s. 15.

171/ Alois Wachsmann, *Charón*, 1940, olej, lepenka, 32 x 59,5 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Zdroj: Severočeská galerie v Litoměřicích, <http://www.galerie-ltm.cz/viewimg.php?iid=170>.

172/ Augustin Ságner, *Pandořina skříňka*, 1934, olej, plátno, 76,3 x 59,5 cm, Galerie hlavního města Prahy. Zdroj: Galerie hlavního města Prahy, <http://ghmp.cz/cs/web/guest/katalog/-/dila/detail/CZK:GHMP:US.M-3652;jsessionid=33C65811801F4C48F2A07FF96143F64E>.

173/ Jindřich Štyrský, *Můza somnambula*, 1937, olej, plátno, 135 x 50,5 cm, soukromá sbírka. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 91.

174/ Antonín Procházka, *Pygmalion*, 1935, enkaustika, olej, plátno, 73 x 54 cm. Zdroj: Hlušička (2002), č. kat. O 330.

175/ František Kupka, *Ío, kráva*, 1910, olej, plátno, 79,5 x 72 cm. Zdroj: Mládek – Mládková (2001), obr. 37.

176/ Josef Šíma, *Lidé Deukalionovi*, 1943, olej, plátno, 60,5 x 81 cm. Zdroj: Bydžovská – Srp (2006), obr. 99.

177/ Alois Wachsmann, *Hannibal ante portas*, 1935, olej, plátno, 110 x 167 cm, Galerie Středočeského kraje. Zdroj: Michalová (2003), s. 137.

178/ Břetislav Benda, *Amazonka (odboj)*, 1941. Zdroj: Kotalík, Břetislav Benda (1982), č. kat. 50.